النقـد الأدبـى فـى منعطـف القـرن (١)

النظرية الأدبية وتحولاتها

إشراف
عز الدين إسماعيل

أعمال المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبى (القاهرة - أكتوبر ١٩٩٧)



بسم الله الرحمن الرحيم

النقـــد الأدبــى فــى منعطـف القــرن (١)

النظرية الأدبية وتحولاتها

إشراف

عز الدين إسماعيل

أعمال المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبى (القاهرة - أكتوبر ١٩٩٧)

النظريـة الأدبيــة وتحــولاتها

إشراف: عز الدين إسماعيل

- الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩

- طبع فى مطابع المنار العربى
١ ش العامل الأول - إمبابة - الجيزة

رقم الإيداع
٩٩/٧٠٠٣
الترقيم الدولى
977-19 -8714 -3

تصميم الغلاف
نجلاء فتحى

الإخراج الفنى
رحاب نافع - شادية سالم

النقـــد الأدبـــى فى منعطـف القـــرن (١)

النظرية الأدبية وتحولاتها

المشرف على التحرير

عز الدين إسماعيل

لجنة التحرير

محمـد غيـث — سعيد الوكـيل

أحمـد مجاهد — إيهاب محمـود

شارك فى التحرير

عـــادل عنانـــى — عبد الله أبو هشة

منى طلبة

أعمال المؤتمر الدولى الأول للنقـد الأدبى (القاهرة - أكتوبر ١٩٩٧)

اللجنة المنظمة
للمؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبى

مقرر المؤتمر :

عز الدين إسماعيل

أعضاء اللجنة :

سعيد عبد المؤمن — صلاح فضل
اعتدال عثمان — ابتسام شفيق
سعيد الوكيل — مصطفى رياض
محمد غيث — إيمان السعيد
أحمد مجاهد — سعيد الصباغ

أمانة اللجنة :

رجاء الوكيل

– عقد المؤتمر بالتعاون بين :

جامعة عين شمس والجمعية المصرية للنقد الأدبى

– أسهم فى دعم إقامته المؤسسات الثقافية الآتية :

* مؤسسة يمانى الثقافية :
جائزة الشاعر محمد حسن فقى .
* مؤسسة البابطين للشعر .
* مؤسسة أندلسية الثقافة .
* هيئة تنشيط السياحة .

تصدير

فى المدة من ٢٠ إلى ٢٤ أكتوبر ١٩٩٧ ، وفى القاهرة، عقدت الجمعية المصرية للنقد الأدبى ، بالتعاون مع جامعة عين شمس ، المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبى تحت عنوان «النقد الأدبى عند منعطف القرن» . وكانت حصيلة هذا المؤتمر حوالى ستين دراسة علمية موزعة على المحاور الأساسية المختلفة التى دارت حولها هذه الدراسات. وقد اشترك فى تقديم هذه الدراسات باحثون من العرب والأجانب ، وناقشها المشاركون بالحضور من جمهور الأكاديميين والمثقفين بعامة خلال جلسات المؤتمر. ولكى تعم الفائدة من هذه الدراسات رأت اللجنة المنظمة للمؤتمر ضرورة تحرير هذه الدراسات وإصدارها فى طبعة شاملة ، فشكلت لذلك لجنة خاصة للنهوض بأعباء هذا العمل .

ولما كان ذلك القدر من الدراسات أكبر من أن يضمه مجلد واحد، فقد رأت لجنة التحرير أفضلية أن توزع هذه الدراسات وفق محاورها الخاصة فى ثلاثة مجلدات ، يحمل كل مجلد منها عنوانا مستقلا . ومن هنا جاء المجلد الأول منها تحت عنوان : «*النظرية الأدبية وتحولاتها*»، ليضم ستة محاور تحمل العناوين الفرعية الآتية على التوالى : «النظرية الأدبية والمشكلة المعرفية» ، «تحولات النظرية الأدبية»، «التفكيك»، «النظرية المضادة» ، «التعددية الثقافية وتفاعلات النظريات الأدبية» ، «مشكلات من الواقع النقدى» . وكذلك جاء المجلد الثانى تحت عنوان : «*جماليات التلقى والتأويل*» ليضم المحاور الآتية : «البلاغة والاتصال» ، «السيميوطيقا» ، «التلقى والتأويل». أما المجلد الثالث والأخير فقد جاء تحت عنوان : «*مداخل لتحليل النص الأدبى*» ، مشتملا على المحاور الآتية : «مداخل إلى النظرية النقدية» ، «تحليل النص الشعرى» ، «السرديات والنقد الروائى» .

وتضم هذه المجلدات عددا ضئيلا للغاية من الدراسات التى لم يتمكن أصحابها من الحضور الى المؤتمر لتقديمها بأنفسهم ، لظروف خارجة عن إرادتنا وإرادتهم . ولكننا نفتقد كذلك دراستين مهمتين قام صاحباهما بتقديمهما ومناقشتهما مع جمهور الحاضرين، ولكنهما لم يتمكنا من موافاتنا بهما بعد ذلك مكتوبتين فى صورة نهائية، وأعنى بهما دراسة *كريستوفر نوريس* : «التفكيكية» ، *ودراسة كما أبوديب* : «حدود النص واستراتيجيات التفسير» .

ومع أن وقائع ذلك المؤتمر منذ حفلته الافتتاحية حتى حفلته الختامية ، مرورا بجلساته العلمية الثمانى ، قد سجلت تسجيلا مرئيا وصوتيا (ڤيديو) ليكون ذلك التسجيل

شاهدا تاريخيا عيانيا على وقائع هذا المؤتمر، يُرجع إليه فيما بعد من يجد ضرورة أو حاجة إلى هذه المراجعة ، فإن صدور هذه الدراسات محررة فى صورتها الكاملة سيكون- فيما نرجو ونتوقع - مصدر فائدة آنية وتاريخية معا ؛ لارتباط هذا الصدور بآونة زمنية فريدة، هى نهاية قرن ونهاية ألفية من الزمان فى وقت معا. وبذلك تعد هذه المجلدات - بما اشتملت عليه من دراسات - ختاما لحقبة زمنية ممتدة، تضم مراجعة لما مضى من فكر نقدى، واختبارا لما هو قائم على مستوى الرؤية والممارسة على السواء، ومواجهة لما طرأ ويطرأ من مآزق ومشكلات .

وإذا كان المؤتمر قد انتهى فى حفله الختامى إلى جملة من التوصيات (تجدها منشورة فى نهاية المجلد الثالث) ، كان من بينها التوصية بعقد المؤتمر الدولى الثانى فى ربيع ٢٠٠٠ ، فإن صدور هذه المجلدات الثلاثة بما احتوت من دراسات يعد مقدمة للوفاء بالتزام أدبى لعقد هذا المؤتمر من جهة ، كما يعد فى الوقت نفسه خلفية ضرورية مؤسسة وممهدة لأعمال هذا المؤتمر ، من جهة أخرى .

ولما كان هذا المؤتمر دوليا فقد آثرنا أن ننشر الدراسات التى قدمت فيه بلغاتها التى كتبت بها، ولهذا ضم كل من المجلدين الأول والثانى جملة من الدراسات التى كتبت بلغات أجنبية، وُضعت فى نهاية كل مجلد وفقا لموقعها من محاور كل منهما ، ودَلَّلْنا على هذا فى الفهرس . ولكننا أضفنا إلى القسم الأجنبى فى كل منهما تلخيصا مركزا باللغة الإنجليزية لما ورد فيه من دراسات كتبت باللغة العربية ؛ وذلك لكى يتعرف القارئ الأجنبى ما قدمه الجانب العربى فى المؤتمر من رؤى وأفكار ، لعل هذا يكون شكلا من أشكال التفاعل الثقافى .

وأخيرا ففى الوقت الذى نشعر فيه بالأسى لفقد المفكر الألمانى الكبير *هانز روبرت ياوس* الذى وافته المنية قبل عقد المؤتمر الذى كان حريصا على الحضور إليه بشخصه وأسرته وليس بدراسته فحسب ، وفقد *العالم الجليل لطفى عبد البديع* الذى لقى وجه ربه فى أعقاب المؤتمر- فى هذا الوقت نفسه لابد أن نذكر بكل الامتنان والتقدير ما أسهمت به مؤسسة يمانى الثقافية (جائزة الشاعر محمد حسن فقى) ، ومؤسسة البابطين الثقافية (جائزة عبد العزيز سعود البابطين للشعر) ، وجائزة مؤسسة أندلسية الثقافية (جائزة المهندس محمد تاج الدين للآداب والفنون) - ما أسهمت به من دعم مادى لعقد ذلك المؤتمر، كما لا يفوتنا إزجاء الشكر خالصا لهيئة تنشيط السياحة ، لما شملت به ضيوف المؤتمر (العرب والأجانب) من حفاوة .

عز الدين إسماعيل

الفهـــرس

أولاً: النظرية الأدبية والمشكلة المعرفية:

عبد السلام المسدى

النقد الأدبى وتوليد الأنساق ١

يمنى العيد

النقد الأدبى ومسألة المرجع ١٧

إدموند رايت

النظرية الأدبية ونظرية المعرفة .... ★

ثانياً: تحولات النظرية الأدبية:

عز الدين إسماعيل

النقد الأدبى إلى أين ؟ ٣٣

إبراهيم فتحى

التفاعل بين المناهج النقدية ٤٥

ثالثاً: التفكيك:

عبد السلام بنعبد العالى

تفكيك النقد ٥١

ميجان الرويلى

النظرية الأدبية: لها ما عليها ٥٧

سعيد علوش

نظرية العماء الأدبى وبلاغة التشويش النقدى ١٠١

أبو الفضل بدران

موت النص ١١٣

إليزابيث رايت

التحليل النفسى والنظرية الأدبية .... ★

★ البحث المشار إليه بهذه العلامة منشور بلغة أجنبية فى نهاية المجلد.

رابعاً: النظرية المضادة:

عزيزة حافظ

خطاب ما بعد الاستقلال .... ★

فريال جبورى غزول

خطاب ما بعد الاستقلال فى أفريقيا ١٢٧

بيل أشكروفت

الثقافة الكونية والهوية المحلية وتحولات ما بعد الاستقلال ..... ★

ماجدة النويعمى

"كاتالوس" و النقد النسائى .... ★

خامساً: التعددية الثقافية وتفاعلات النظريات النقدية:

حامد أبو أحمد

التعددية الثقافية والتفاعل النقدى ١٤٥

إنجبورج زولبرج

التعددية الثقافية والنقد الأدبى .... ★

محسن جاسم الموسوى

النظرية والسنة الغربية ١٦١

زيجريد شميدت

الأفكار الأدبية عند الحدود الفاصلة بين الأزمنة وبين الأمكنة ★

سادساً: مشكلات من الواقع النقدى:

سعد البازعى

مستقبل النقد : غربة السياق ١٧٧

وليد منير

فى نقد الخطاب النقدى ٢١١

سيد البحراوى

مأزق الناقد العربى على مشارف القرن القادم ٢٢٣

يوسف بكار

نقادنا ونقدنا العربى الحديث ٢٣٣

السيد فضل

النص والواقع ٢٦١

أولاً:

النظرية الأدبية والمشكلة المعرفية

النقد الأدبى وتوليد الأنساق

عبد السلام المسدي

ليست علاقة المعرفة النقدية بالمعرفة اللغوية فى حاجة إلى شىء مثلما هى اليوم فى حاجة إلى «منهجة» نظرية ، تكون بمثابة التأسيس للرابط التضافرى الذى يصل بعضهما ببعض : فلو تجرأنا على اللغة وصغنا منها بحسب حاجتنا المفهومية العينية لقلنا هى الحاجة إلى عملية «تنهيج» ؛ أى إلى خطة منهجية تستحيل إلى تأصيل للبرنامج المعرفى ؛ هى الحاجة أيضا إلى وعى بالعلاقة الاستثمارية بين حقلين من النشاط الفكرى ، يمكن لها أن تقوم بوظيفة الإخصاب الإبيستيمى عن طريق تحديد بؤرة الفعل المشترك .

لا شك أننا واثقون الآن بأن رصدنا لبؤرة التواشج المعرفى يقتضى الانطلاق من استذكار خصوصية المؤسسة المعرفية كما تبدلت بحسب الأنموذج الحضارى والفكرى ؛ فالأنموذج العربى كما هو بدهى لدينا قد تأسس فى موروثه الحى الزكى على إخصاب الأدب بالمعرفة البلاغية وإخصاب البلاغة بالمعرفة النقدية ، على نحو ولد علم الإعجاز كمحطة إيبستيمية متكاملة؛ والأنموذج اللاتينى قد تم التخاصب فيه بين علم الأدب وعلم التاريخ ، على نحو أثمر ما أصبح يعرف بالمنهج العلمى ، سواء فى حقل اللغة أو فى حقل الأدب ؛ وهو الأنموذج الذى تولدت منه، بفضل القطيعة المعرفية، لسانيات فردينان دى سوسير .

أما الأنموذج الأنجلوسكسونى، الذى تَخلّق فى أرحام اللغة الإنجليزية – بعد أن صيغ اللاتينى بالفرنسية ، والعربى الإسلامى بالعربية – فقد انبثق مفتولا على جدلية الأدب وقضية الاكتساب اللغوى ، على نحو دفع به إلى أعماق المحيط غوصا على بذور التأويل . فلقد كانت مهمة النحو التوليدى، على مستوى إنضاج المعرفة المتصلة بالكلام البشرى ، أن يحفر الباطن وينبش فى طبقات النشأة اللغوية الأولى : لا فى غيابات التاريخ، كما دأب الفكر البشرى الموروث على فعله، وإنما فى مستوى الكائن الفرد أولا وآخرا .

هذا المحيط الذى سبح فى مياهه الأنموذج الأنجلوسكسونى قد تمثل فى الغوص على المكونات التوليدية التى تحكم علاقة الإنسان باللغة ، منذ تشكّل كيانه الوجودى ، من حيث هو كيان إنسانى محايث للوجود الجماعى . فلا تشخيص للظاهرة اللغوية يمكنه أن يصل إلى درجة الأنموذج التفسيرى ما لم ينفذ بنا إلى المركّب الذهنى فى تشكله الدماغى،

وتشريحه البيولوچى، وطوارئه الفيزيولوچية، مع ما يفتل ذلك من ضفائر عصبية .

إنه البحث فى اللغة من خلال مقومات اكتساب الإنسان لها، ولا سيما عند الاكتساب الأمومى ؛ فهو إذن بحث فى اكتساب الطفل للغة. ولكن القضية هنا لا تقع على المنضدة التعليمية، ولا ترتد إلى آليات التلقين العفوى، ولا إلى معاملات الترويض البيداجوجى، ولكنها محمولة فى ذاتها الصائرة لا فى ذاتها الحينية ؛ ولذلك كان الحديث عنها بعبارة *«اكتساب الإنسان»* أفضل من التعبير عنها بعبارة *« اكتساب الطفل »* .

وفى كل ذلك كان إيذان بالتحول الإيبستيمى الجديد : فهم اللغة من خلال الإنسان عبر ممر فهم الإنسان من خلال اللغة .

عند هذا الكشف على وجه التحديد يأتى ادعاؤنا بأن حركة التطور المعرفى قد تواكبت بين المجالين : مجال اللغة ومجال الأدب، أو لنقل بدون اختزال : بين مجال المعرفة اللغوية وهو اللسانيات ، ومجال المعرفة الأدبية وهو النقد. وهذا التواكب كان للسانيات فيه فضل التأسيس، وكان للنقد الأدبى فيه شرف الجلاء ، بإخراج نبتته من حوضها الأول واستزراعها فى البيئة المجاورة؛ لسبر فاعليتها عند تبدل التربة واختلاف المناخ .

إن كثيراً من المباحث النقدية الآن فى المركز الطليعى من الجِدّة ، وهى المؤهلة أكثر من غيرها لإمداد النقد بدفعات وثّابة إلى أمام، ونزعم أن منشأها من هذه الضفيرة المعرفية بين العلم الأدبى والعلم اللغوى، ومن أقواها مبحثُ نشأة النص الذى يسلك بنا سبيلين :

الأولى نجيب فيها عن المراحل التى يكون النص قد قطعها فى مرحلته الداخلية : كيف تَشكّل فى بداياته على يد صاحبه ؛ وكيف تمت معاودته إلى حد إنضاجه ؛ وماذا طرأ عليه من تبدّلٍ بين الفينة والأخرى ؛ وهل سقطت بعض مفاصله ساعةً ليستبدل بها الأديب الشاعر أو الأديب القاص مفاصل مغايرة قد تلغى المقاصد إلغاء، وقد تكتفى باستئنافها عبر تصويرٍ أدائى جديد . وهذه هى رحلة *« الحولىّ المحكّك »*، طالما أسعفتنا القرائن الموضوعية باستكشاف مناضد جسد النص.

والسبيل الثانية التى يسلكها بنا مبحث نشأة النص تقتضى أن نجيب فيها عن المراحل التى يكون النص قد قطعها فى رحلته الخارجية : هى «نشوئية» النص خارج حدود صاحبه. ومهما قلّبت أمر الصيغ والدلالات فإنك لا محالة واجد أن القصة طويلة العمر ، ربما تأخذ بدايتها منذ أشاعت مدرسة الفكر الجاحظى أن المعانى مُلقاة ، والأديبُ

من اقتنصها فأحسن قنصها وأجاد عرضها ومنذئذ كُفَّ المنع وعمّت الإباحة.

ومنذئذ ستأخذ اللغة وظيفة الشاهد الأكبر : فى اللفظ وفى التركيب وفى قوالب الصورة . كلهم رواة يقصّون حكاية هجرة آليات اللغة الإبداعية ؛ ومدار الأمر أنك تستقرىء عن طريق حفر الباطن وإجلاء الخفى نشوئية النَّص .

ولا عليك أن تتحدث عن توارد الخواطر ، أو عن وضع الحافر على الحافر، أو قلت إنه اقتباس، أو قال غيرك إنه محاكاة . ولا عليك أن تحدّثوا عن مسرح التأثر والتأثير – ولولا إيقاع العبارة لقالوا على الأصوب : التأثير والتأثر – وتلطّف بعضهم فتكلم عن الاستلهام بعد أن نزا خاطر الأجداد فقالوا هى السرقات : انطلق صوتهم بخطاب الإدانة ، ثم تعودوا ، واستأنسوا، فأخذوا اللفظة إلى مغسلة الدلالة ، فخرجت نقية من أدران الإثم، فاستباحوها .

لا عليك فى شىء من ذلك فذاك كله هو «التناص» ، وهو مبحث نشوئية النص لم يأتك به النقد ظافرا، وإنما قد جاءك به من شقيقته جالبا لك إياه جلبا لطيفا .لا عليك فى الأمر من شىء .

ولكن إياك ومواصلة الحفر فى المجهول ؛ فقد يأخذك الشره إلى أن تعتبر أن علم النقد بأكمله هو بمثابة النص ، وأن كل اللسانيات هى أيضا بمثابة النص ، ثم يأخذك النهم إلى أنْ تُطابق هذه بذاك ، وتُناظر آليات البعض بآليات البعض الآخر فتقول إن آلية التناص هى ذاتها تناص بين المنضدتين المعرفيتين .إياك أن تواصل فقد تشقى .

ولكن بوسعك أن تستأنف الرحلة دون شطط لتجد أن مظهرا آخر من تجليات المقولة النشوئية كامن فى انبثاق الومضة الشعرية عند من يتلقى الشعر، وكامن فى تولد اللحظة الأدبية عند من يتلقى الأدب : هى برهة الإحساس بأن الشعر شعر وبأن الأدب أدب ؛ وهى لحظة تقصم علاقة الإنسان باللغة من حيث هى لغة لأنها لحظة قطع البراءة فى استخدام المرء لآليات الكلام : براءة الفطرة التى هى براءة الأمومة .

وفى هذه القدْر لك أن تصب كل مباحث الجماليات : جماليات الإفضاء ، وجماليات التلقى ، وجماليات الأسلوب وجميعها صور بديعة من صور الوثبة النوعية التى ما برح يزخر بها مجال النقد الأدبى .

إننا بذا الاستصفاء للبحث سنخرج من دائرة المنطق السائد فى تقدير تمازج

الاختصاصات بين العلوم ، ولعلنا نؤكد زعمنا في استحداث بُعد تضافري جديد سيجد بعض ما يبرره ، بل لعله سيكتسب مصداقية جديدة وسيَفيض منها ما يَدعم فكرة المعاضدة والتآزر بين حقلي المعرفة اللغوية والمعرفة النقدية .

إن البعد الثالث في تضافرية المعرفة سيكون رمزا نيّرا لتغير المسرح الذهني الذي يشتغل الفكر التأصيلي على منصته ؛ فلعل العمل بين الحقلين قد كان ينبني على هندسة ثابتة ، والآن سيتأسس على هندسة متحولة : ينظر عالم اللغة إلى اللسانيات وهي تشتغل على النص الأدبي فيستكشف ما يعين الناقد على إيضاح آليات اللغة في تحولها من وظيفة الإبلاغ إلى وظيفة الإبداع، وينظر عالم الأدب إلى النقد وهو يستثمر مقومات المعرفة اللسانية فيزداد إدراكا لآليات اللغة : كيف تعمل وهي نظام إشاري ، وما الذي تستبقيه من أبنيتها ومن صيغها ومن قوالبها عند رحلتها من التداول إلى الفن، وما الذي تستصحبه معها من الفن عندما تقفل راجعة بعد سفرها فترتسم بصماتُه على جسد اللغة: لغة الإصباح والإمساء .

ولكن عالم اللغة – على منصة هذه الهندسة المتحولة – سينظر إلى ثمار النقد الأدبي الذي يكون هو وأقرانه من قبله قد زرعوا بذورها ورعوا نباتها حتى استخلصوها بعد نضج ليسأل نفسه من جديد : ما الذي قد يكون تطور في ذهنه حيال اللغة بوصفها نظاما تواصليا عاما بعد أن نظر إليها تحت عدسات المجهر اللساني وهي تجوب مسافات الهجرة والهجرة المضادة .

ثم إن عالم الأدب سينظر إلى ينابيع المنهل الذي وَرَدَهُ وقد انتهت مهمة الاستثمار الحيني العاجل فيجعل اللسانيات مصدرا لانتباه جديد : أن يتأمل الأنساق التفكيرية التي حركت عملية التشخيص اللغوي في ذاته والتشخيص النقدي بذاته وبذات غيره، ليعيد النظر في أمر أدبه وكأنه قد باع مجهره العدسي ، واشترى مجهرا إلكترونيا ، به سيرى ما لم يكن قد رآه وما لم يكن بوسعه أن يراه .

والذي كان قد رآه في حجم ما سيراه من جديد في أحجام قد ظلت مغمورة : سيرى بعين جديدة موضوع الصورة الفنية، ومسألة الأجناس الأدبية، وقضايا السرد الروائي . وقد يكتشف في بناء الشعر ما لم يكن يستوقف له انتباها .

عندئذ ستعرف أن النقلة الإبيستيمية هي تصوير آخر للتغذية والتغذية الراجعة في مجال فلسفة المعرفة ونظرية الإدراك .

إن حمل هاجس اللغة مع هاجس الأدب من جهة أولى، وحمل هاجس التأمل النظرى مع هاجس المجاهدة التطبيقية فى هذا وذاك من جهة ثانية، يحفزاننا إلى القول بأن بين اللسانيات والنقد الأدبى فى عصرنا فرصة لإمضاء عقد من المشاركة المعرفية يغنو العلمُ اللغوى فيها المعارفَ المتصلة بالنص بمقدار ما يغنو العلمُ النقدى فيها المعارفَ المتعلقة باللغة .

ولكن الأمر يقتضى منذ البدء إحكام منظومة التأويل فى المعالجة التفسيرية . ويمكن للأنموذج النسقى أن يتأسس على منوال التبعية فى التضافر المعرفى، ويمكنه أن يتأسس أيضا على منوال مفهوم الزمن .

فالتبعية فى ما نبسطه هى المقياس الذى به نتساءل كيف ينتهى التضافر المعرفى بين حقلين من حقول العلم إلى أن يصبح كل واحد منهما – إلى حد ما– رهين الخطى التى يقطعها الآخر فى صحبته على درب جسور التّماس المشترك ؛ فكأنه قِرانُ متعة قد تحوّل إلى اقترانٍ حُمايَة ؛ وهذا ما نزعم أنه حاصل أو كالحاصل فى أمر علاقة اللسانيات بالنقد الأدبى : هو حاصل فعلا فى نظر من يقرأ لوحة المعرفة فى طبقاتها المتراكبة بكثافة شديدة؛ وهو الحاصل لأنه من المظنون أن نؤسس له بما يكفل له الاندراج ضمن الجرعة الوسطى من الثقافة التى ينبغى أن تَشيع.

إن التبعية المتبادلة التى نقصد إليها لا تحمل تلك الشحنة من الهجانة التى تصاحب لفظ «التبعية» فى التداول العام ؛ إنها الصورة الجديدة لمفهوم التضايف كما سنّته الفلسفة الأرسطية على وجه التدقيق ؛ بحيث إنك إذا نطقت بكلمة (الأب) كان لزاما أن نستحضر فى لحظتيا مفهوما آخر هو مفهوم (الابن) سواء على التذكير أو على التأنيث.

فبين أيدينا أربعة مفاهيم مرجعية هى من أيسر ما نشترك جميعا فى إدراكه :

أ – الأدب وهو القول الإبداعى ذاته .

ب – النقد وهو الخطاب الواصف للأدب بصرف النظر عن مستويات الوصف وتوظيفاته .

جـ ـ اللغة وهى القول الإبلاغى الذى يتداوله المستخدمون ، والذى لا يعطى لأى واحد منهم وضعا دستوريا استثنائيا فى المجموعة الثقافية الاجتماعية .

د – اللسانيات وهى المعرفة الواصفة للغة والتى تَردّ إلى اللغة كلّ شىء يمارس اللغة حتى ولو كان أدبا .

فإذا ما عمدنا إلى استقراء منوال التضايف المتعدد التركيبات بأن نجمع كل عنصر إلى سائر العناصر أمكننا أن نستخرج ستا من المثانى ، وأن تحصل تزاوجات هى لا تعنى رسما جديدا لخريطة الحقول الفكرية ، ولكنها تعنى إخصابا معرفيا يقوم من النسيج العلمى الظاهر مقام البطانة المتعينة على مقاس الرداء ؛ وهو بالتحديد مقام المنوال من كل أنموذج تفسيرى .

فعنصر (الأدب) إذا جمعناه إلى عنصر (اللغة) انبثق لنا « فقه اللغة» بوصفه حقلاً لممارسة شرح النصوص بإيضاح ألفاظها الفردية من معاجم اللغة. والانبثاق هنا نعنى به حصول الارتباط على المستوى العملى بحكم الإنجاب المفهومي، دونما فصل قد يُظن أننا نصطنعه فنقطع وشائج المستويات فى الظاهرة الأدبية واللغوية . فالعناصر المكوّنات التى نتخذها مواد أولية للورشة المفهومية – تماما كالعناصر الأربعة الأولى فى الطبيعة – نعلم بين العلم أنها تتراضع فى كل لحظة من لحظات تفكيرنا فيها. فالأدب فى هذه المعادلة الأولى مأخوذ فى حجمه الأول : أنه استخدام لقسط معين من مخزون معجمى أوسع منه ، وأنه استخدام أنجزه فرد من أفراد المجموعة المنتمية إلى تلك اللغة .

إن الرصيد الذى يجول فيه الأديب من بين مادة لغته ليس مطابقا بالضرورة للرصيد الذى يتداوله قارىء أدبه ، كما أن رصيد كل قارىء لابد أنه يختلف عن رصيد سائر القراء فى مستوى الرصيد المعلوم وفى مستوى الرصيد المستعمل لديه ؛ إذ من البدهى أن الإنسان – أياً كان لسانه الطبيعى، وأيا كان مستواه التعليمى ، ومهما تفاوتت مداركه – يعرف من ألفاظ اللغة أكثر مما يستعمله فعليا منها .

وعنصر (الأدب) إذا ركّبناه مع (اللسانيات) كان الحاصل هو «الأسلوبية»، بوصفها التشخيص التحليلى المتجه صوبا إلى مميزات تركيب الكلام مما لا تسعفنا به القواميس ، وإنما تعيننا على تبيانه مقولات البلاغة ، وتساعدنا على تطويره الاستثمارات المتجاوزة لها .

وإذا قارعنا عنصر (اللغة) بعنصر (اللسانيات) كان الناتج بين أيدينا هو «مبحث الكليات» ؛ ويعنى النواميس العامة التى لا ينفك عنها لسان بشرى فى أى زمن من الأزمان وفى أى رَبْع من ربوع الأرض . وعلى مبحث الكليات تَقصر اللسانياتُ العامة نفسها اليوم، وذلك داخل نطاق العلم اللغوى . فقبل توزعِ أفنان الشجرة المعرفية يستقيم جذعها الأول الذى يصطلح عليه أيضا باللسانيات النظرية ؛ ومبحث الكليات فى كل مرحلة من مراحل

العلم هو منطلق لرسم مسار الدرس ومصب لمكتسباته فى الوقت نفسه .

فإن أخذنا عنصر (الأدب) بيد وعنصر (النقد) باليد الأخرى وصهرنا هذا فى ذاك صهرا معرفيا، كما جلوناه ، حصلنا على «مبحث الأدبية» ؛ وهو المفهوم المستنبط من محاكاة عمل البحث اللسانى عند بحثه عن الكليات اللغوية ؛ ومعلوم أنه متصوَّر قد أوجد لدينا مقولة إجرائية فعالة ، لأن المعارف فى تاريخ الفكر الإنسانى قد كانت تعتبر أن القوانين الكلية الشاملة هى من حيزين : حيز العلوم النظرية المجردة التى يحركها التأمل المطلق ، كما فى الفلسفة ، ولذلك سميت بالعلم الكلى ، وسميت هى وما إليها من المعارف بعلوم النظر ؛ ثم حيّـز العلوم الدقيقة ومرجعها الأكبر الرياضيات.

ولم يكن الفكر الإنسانى – باستثناء بعض الجداول الراقية من التراث العربى – بقادر على استيعاب دوران العلوم المتعلقة بالألسنة البشرية فى فلك القوانين الكلية الشاملة.

فلو جئنا إلى عنصر (النقد) وقابلناه بعنصر (اللسانيات) لوجدنا أنفسنا في بؤرة فعل «الخطاب» ، بحيث يتحدد البحث فى منطقة التنازع بين أدبية الأداء التداولى وتداولية الأداء الأدبى .

أما إذا أمسكنا (اللغة) من طرف وأمسكنا (النقد) من طرف آخر فسنجد أنفسنا وجها لوجه مع «سؤال الدلالة»، بما هو كشف للمسافات التى يقطعها المعنى أفقيا ورأسيا:

من جدول إلى آخر ،

ومن نوع أدبى إلى نوع غيره ،

ومن زمن إلى زمن ،

تلك هى التركيبات المثانى الست ، التى تمنحنا فرصة ممارسة الإنضاج المعرفى من داخل بنية الأنساق ، على نحو يستجيب لهاجس النمذجة المحاكية للتشكيل الصورى .

فنحن إذن حيال اختبار معملى فى ورشة المفاهيم . وقد تعلق هذا التجريب فى منوال التبعية بالمحايثة والتضايف عن طريق آلية التقليبات ، مما يمكن استجماعه فى سلسلة المعادلات التالية ، سعيا وراء الإيضاح بالاختزال لا حرصا على التشكيل الصورى بالضرورة :

١- الأدب X اللغـــة ——► فقه اللغة

٢- الأدب X اللسانيات ——► الأسلوبية

٣- اللغة X اللسانيات ——► الكليات

٤- الأدب X النقـــد ——► الأدبية

٥- النقد X اللسانيات ——► الخطاب

٦- اللغة X النقـــد ——► الدلالة

إنه لفي وسعنا أن نمارس على قضية النقد في تضافره مع اللسانيات آلية معرفية تقوم على أنموذج الزمن ، بوصفه منوالا تفسيريا ذا بعد إبيستيمي، يكتسب صلاحه من فاعليته داخل ورشة المفاهيم المتصلة بالعملية الأدبية وبالعملية النقدية .

إن «الزمن » متصور زئبقي ، وزئبقيته تأتي من ثلاثة أسباب : أولها تعدد دلالاته التقديرية ؛ وثانيها تداخل أبعاده الدلالية عند الاستعمال وفي السياق الواحد أحيانا ؛ وثالثها عدم وعي الناس بذينك السببين في أغلب الأحيان لحظة الاستخدام .

ولكننا عندما نروم الكشف عن إبيستيمية النقد الأدبي من خلال عدسة اللسانيات نستطيع أن نتقيد بهذه الفتائل المجدولة بين كل العناصر الداخلة في العملية المعرفية التي توزعها الروابط الثنائية المتتالية ، ولعلنا سنقوى بمقتضى ذلك على اكتشاف ما كان متواريا إلى حد الآن من هذه اللوحات المرآوية المتعددة لمفهوم الزمن.

لنعتبر أن الأنموذج الأول ضمن المناويل التفسيرية هو القائم على مفهوم الزمن الطبيعي ، أو لنقل «الزمن الفيزيائي» حتى نكون أقرب إلى الإفصاح المتداول . وبناء على هذا المفهوم ذي الارتباط المباشر بحركة تعاقب الوجود تأسس للنقد الأدبي منهج كان يحاكي حركة التاريخ من حيث يحاول ابتعاث حركة الزمن كما مضت .

إن آلية العمل الفكري في هذا الأنموذج من الأنساق قد استقامت على مرجعية ثلاثية . كليا ضفائر حول الزمن الفيزيائي : الأدب والأديب وعصر الأديب ، وهي في الحقيقة تترتب بشكلين :

الشكل الأول يعطينا ترتبها التقديري ، فقد يلفت انتباهنا أدب، فننتقل متسائلين عن هوية صاحبه ، فنتحول توا إلى البيئة التي عاش فيها الأديب وصيغ فيها الأدب .

أما الشكل الثاني فهو تحققها في الوجود التاريخي على الانتظام المعاكس :

العصر فالأديب فالأدب .

إن النص هنا واقع بين زمنين : زمن صاحب النص قبل أن يضع نصه، وزمن صاحب النص بعد أن وضع نصه ، لأننا عند ممارسة المنهج التاريخى فى النقد نُجرى الانتقالات الدقيقة التالية :

بيئة الأديب ، فالأديب ، ثم نص أدبه ، ثم صاحب النص الذى هو الأديب، وأخيرا نعود بثمرة النص إلى الأدب فى عصر صاحب النص لنجلو منزلته التى بها أقر الناس لذاك «الأدب » أنه «أدب »، ففوض له التاريخ الثقافى ميثاق البقاء لما بعد زمن النص وزمن صاحب النص وزمن أهل صاحب النص.

إنه الإقرار بصلاح الديمومة وإنه التسليم بمصداقية المآل ، ومن وراء هذا وذاك هو التوقيع على شهادة البراءة التى يأخذها معيار الزمن فى إنتاج بضاعة الأدب ورواج مادة نقده .

وهنا نسائل الأنموذج التفسيرى عن مدى طواعيته ، وعن مدى نجاعته، وإلى أى حد ينسجم المنوال مع قاعدة البقاء للأصلح .

عندئذ نقف على إشكال معرفى عنيد : فالناقد من الناحية العملية يقوم برصد الزمن الذى مضى بينما هو واقع فى زمن حاضر متحرك هو الزمن الذى يشابه ما مضى ويضارعه ، لذلك كان زمنا مضارعا . ولكن هذا الناقد مطالب من الناحية الاعتبارية بأن يتحول إلى زمن النص من خلال زمن صاحب النص ليقيم فيه ردحا من الوقت . وقد يستشعر الضرورةَ إلى الارتحال من ذلك الزمن إلى أزمنة تالية للنص ، سابقة لزمن الناقد، مطوّفا بصور التقبل التى صادفها النص فى هجرته بين الأقاليم وعبر الأزمنة.

فالسؤال المزحزح المنضدة الإبيستيمية هو إلى أى مدى يُوَفَّق الناقد فى إنجاز المغادرة : مغادرة زمنه الفعلى الصائر، ومحاولة «إحياء» الزمن التاريخى المنصرم . أفلا يكون فى ذلك مراهنة على المحال ؟!

إن ما يقوم به الناقد فى هذا الموقع ليس بدعة فى عرف الآليات الفكرية، فالمؤرخ بطبيعة عمله يراهن على هذا «الإحياء» المنهجى للزمن الذى مضى، بل يصادر على ابتعاث تدريجى، يحكمه منطق ذرى يجمع النوى ويحولها إلى قرائن متراصفة تراصفا هرميا، تكون قمته مع كل حدث يستقصيه كالرمز للحقيقة فى الدرجة المتيسرة ساعتئذ من اليقين.

ولكن المشكلة تكمن فى أن الناقد الأدبى الممارس للمنهج التاريخى يتوسل بالمنوال الذى يتوسل به المؤرخ دون أن يكون مؤرخا ودون أن تكون مهمته مجانسة لمهمة المؤرخ ؛ وهنا يثور سؤال الانفصال المعرفى .

فالمؤرخ «يبتعث» الزمن الماضى من خلال قدرة الزمن الحاضر، ويقدم ما «يحييه» من الماضى على أنه من الماضى .

أما الناقد فيحيى الزمن الماضى من خلال قدرة الحاضر، ثم يقدم ما يبتعثه من الماضى كأنه حاضر. وقد يقدم الناقد ما يبتعثه من الماضى، ناطقا فيه باسم الماضي، كما لو أن الناقد نفسه صوت قادم لنا من الزمن الذى مضى؛ إمعانا من الناقد فى التماهى مع المنقود، واعتقادا بأن ذلك هو الذى يؤمّن له إحراز شهادة الشرف .

وفى كلتا الحالتين يكون خارقا لميثاق المؤرخ ، ومنفصما بالتالى عن جوهر إبيستيمية علم التاريخ ، فضلا عن الانزياح الوظيفى الحاصل بين الغاية التى ينشدها المؤرخ والغاية التى هى مرام ناقد الأدب .

إن أنموذج «الزمن الفيزيائى» ضمن مناويل التفسير هو الذى تحددت به مقولة الزمانية ، وهو فى سياقنا التضافرى المتعين يظل محكوما فى وجاهته المعرفية بآلية الافتراض الاستنباطى .

وبناء على ما سلف سنقيم أنموذجنا الثانى ضمن المناويل التفسيرية على مفهوم «الزمن المنهجى» ، ومن خلاله نقرأ كل النظريات النقدية التى احتكمت إلى نص الأدب فى ذاته ولذاته، أى إلى نَصِّية النص إن أبحنا هذا الاستخدام. وتندفع أمام ناظرنا فى هذه الزاوية مرة أخرى تلقائية الربط بين هذا التصور النقدى ومقولة الآنية؛ ومن ثم سيتشكل لنا الاستثمار الإبيستيمى فى أن التعامل مع مقولة الزمن قد تغيرت وجهته : فبدل الرحلة المنهجية التى كان يقوم بها الناقد من الحاضر إلى الماضى ثم يقفل من جديد عائدا إلى الحاضر، نرى المناهج النقدية الأخرى تعمد إلى استقدام النص واستحضاره ، بحيث يكون الناقد فى وضع اعتبارىّ يَجْلب فيه الأدب من زمن النص إلى زمنه هو فى اللحظة التى يباشر فيها نصَّ الأدب .

وسينبثق لنا من جديد ما نحن على علم به من أن مباحث النقد، التى أملاها التطور البادى، وحركها التوالج المتخفى بين اللسانيات والنقد الأدبى، والتى حامت حول آليات التناص، إنما كانت سفيراً لمقولة النشوئية اعتمدته المعرفة اللغوية لدى المعرفة النقدية.

ولكن الذى نحرص على الإفضاء به الآن هو أن منوال التناص فى دائرة الأنموذج النشوئى إنما بحتكم إلى ضرب آخر من الزمن، سنسميه بالزمن النقدى . ولا نكاد نشك فى أن آلية الدفع والاسترجاع بين النص الأدبى الحاضر والنص الأدبى الغائب تبلور لنا هذا المفهوم الآخر للزمن، لا سيما إذا استذكرنا أن الزمن الفيزيائى الذى يمارس فيه عالم الأدب عمله هو غير الزمن الفيزيائى الذى كتب فيه الأديب أدبه ؛ وكلاهما غير الزمن الفيزيائى الذى صيغ فيه النص المضاد : أى النص الذى تسربت منه الصورة، والنص الذى جاء منه القالب، أو جاء الرمز، فى تلك السلسلة من الترسبات الجنينية وفى تلك الجديلة من الملويات التناسخية (أو الشفرة الوراثية).

وليس لمفهوم «الزمن النقدى» كما نقترحه أى صلة بما يُعرف عند اللسانيين بالزمن اللغوى، الذى تبلور انطلاقا من الوقوف على طبيعتين كبريين تتوزع إليهما الألسنة البشرية، بحسب استخدامها للزمن، وبحسب قرب صيغتها الصرفية من حقيقة الزمن الطبيعى أو ابتعادها عنه ؛ فصنفت اللغات إلى لغات زمنية ولغات مظهرية .

والأساس فى ذلك كله هو أن المتكلم عندما يستعمل فعلا من أفعال اللغة لا يخلو أمره من حالين : فقد يجنح – مستجيبا لخصائص اللغة التى ينطق بها– إلى تحديد الزمن انطلاقا من لحظة تكلمه هو : كأن يقول فعلت بالأمس ، وسأفعل غدا ، وسأسترجع بعد غد ما أكون قد سلمته غدا ، وبالأمس أعدت ما كنت قد اقترضته أول أمس. وكأن يقول : بودى أن تسحب فى مطلع الشهر القادم ما تكون قد أودعته فى نهاية الشهر الجارى بعد أن تكون قد خصمت ما تحتاج إليه خلال هذا الأسبوع .

وقد يجنح المتكلم أو تجنح به طبيعة اللغة إلى أن يحدد الأفعال ،لا بحسب زمنه هو بوصفه متكلما وإنما بحسب مرجعية الصيغ والقوالب، التى ترتبط قيمتها بالحَدَث المُتَحدَّث عنه لا بالمتحدث عن الحدث؛ وذلك فى ضرب من التقدير الافتراضى : كأن نستعمل فعل الماضى فى الدعاء قائلين : شفى الله كل مرضانا ، والماضى هنا مسقط على المستقبل، أو كما فى بعض الصيغ المتحولة من الخبر إلى الإنشاء كالفرق بين : ما زال ولا زال، وهو فرق يزول عند استعمالنا صيغة المضارع بحيث يتطابق المعنى بين (ما يزال) و(لا يزال)، بعد أن تخالف المعنيان فى الصيغتين السابقتين، وكأن نستعمل بعد أدوات الشرط فعلا ماضيا أو فعلا مضارعا ، وكاستخدامنا الفعل المضارع المجزوم عند جواب الطلب .

ومن ذلك أن الفعل المضارع وهو صيغة ذات كيان صرفى واحد يدل على الحاضر

ويدل على المستقبل بحسب احتمال السياق، ولكنه عند النفى يصبح مختصا بالحاضر إذا سبقته (ما) أو (لا)، ويصبح مختصا بالمستقبل إذا دخلت عليه (لن)، ولكنه ينقلب متمحضا للماضى متى دخلت عليه (لم)، وكلها أدوات شقيقات فى الدلالة لأنها تفيد النفى ، ولكنها انفصمت فى ذاكرتنا اللغوية لأن النُّحَاة قد صنفوها بحسب أثرها فى حركات الإعراب .

فهذه جميعا أوضاع تكون دلالة الفعل فيها على الزمن دلالة تقديرية، وهى لا تطابق بالضرورة الدلالة الفيزيائية التى تتوزع بتراتب على نقاط محور الزمن الطبيعى .

وفى كل لسان بشرى حظ من الدلالة الزمنية وحظ من الدلالة المظهرية، والفارق أن النسب بين تواتر السياقين تتفاوت من لسان إلى آخر ومن أسرة لغوية إلى أخرى . ويستقطب كل ذلك المبحث القائم على مفهوم الزمن اللغوى الذى إذا توضحناه بان لنا مفهوم الزمن النقدى الذى نضعه بيانا جليا .

إذا راجعنا حركة العلم اللغوى . وسعينا الى استشراف مساره المستقبلى مما تنبئ به إشكالياته الراهنة، كان فى مستطاعنا أن نزعم أن الامتحان الصعب أمامه هو إحكام قضية الدلالة التى هى غاية كل البنى فى الكلام : بنية الصوت وبنية الكلمة وبنية التركيب. فإن رمنا الدقة قلنا إن السؤال المعضل الملقى على اللسانيات هو المتصل بتصميم أنموذج نسقى يحاصر المعنى منهجيا، ويسيِّج حقل الدلالة بآليات نافذة ترقى إلى مرتبة الطموح العلمى الذى نشدته الدراسة اللسانية .

من هذا المدخل يكون من الوجاهة أن نمعن فى استثمار الرابطة التضافرية بين المعرفة اللغوية والمعرفة النقدية، على أمل تطوير الآليات المتحكمة فكريا فى الموضوع، وتوسيع المساحة الاستكشافية التى نحفرها فيها حفرا تشوئيا . ويستبين لنا كيف يأتى النظر التضافرى – عندما لا يقتصر على معالجة أثر اللسانيات فى النقد الأدبى وإنما يتخطاها إلى التساؤل عن أثر النقد فى اللسانيات كما هو بيّن – ليؤكد أن استعصاء المعنى على النمذجة النسقية، فى المرحلة الراهنة من تقدم المعرفة، يعيننا على اكتشاف أفضل لأسرار الدلالة برغم ظهور العقبة الكأداء على مسالك الدرس الموضوعى .

ويكفى أننا نقف عند هذه المحطة على الخيط الخفى الرابط بين نسبية الدلالة اللغوية حيال الدلالة الأدبية، وعلى نسبية الإحساس بالأدبية تبعا لاختلاف الزمان، بحكم تبدل ذائقة أهل اللغة الواحدة فنيا، وتبعا أيضا لاختلاف المكان، حينما تكون الأمة الناطقة باللغة الواحدة ممتدة الأطراف ومتوزعة الأنظمة شأن الأمة العربية، وتبعا للكائن الإجتماعى الذى

هو الفرد المتلقى للأدبية، الذى هو ليس نسخة مصورة طبق الأصل من الأفراد الاجتماعيين المعاشرين له، فيما يخص درجة الوعي بالشعرية عند كل طبقة من مناضد التداول اللغوى.

غير أن الإمعان فى معضل المعنى بهذه الرؤية المتناظرة بين اللغة والأدب قد يدفعنا إلى القول بخصوبة المواجهة بين معيارين؛ فاستعصاء نمذجة الدلالة الذى هو عقبة فى اللسانيات قد نعتبره مبرر وجود النص الأدبى، أو هو على أقل تقدير من أهم مبررات وجوده ومن أقوى أسباب الديمومة فيه.

إن المعنى كيان غير مستقر؛ ولعدم استقراره أسباب مختلفة المشارب، ولكن واحدا منها يستوقفنا هنا فى هذا السياق الدقيق وهو عامل الزمن. فالدلالة تتغير بحكم الاستعمال فتنشأ لها حيثيات جديدة عند كل محطة من محطات محور الزمن؛ وهذا التغير هو من الدقة بحيث قد يخفى على العين المجردة، فيتطلب الوعى به عدسة المجهر المكبرة. وعندما يستعمل الإنسان اللغة بغاية التواصل ضمن إطار الإبلاغ يجنح تلقائيا إلى استخدام الألفاظ بما استقر لها فى تلك الساعة من معان ومن ظلال على المعانى ؛لأنه مدفوع بقانون الاقتصاد اللغوى الذى هو اقتصاد فى الجهد يسميه علماء اللسان بنزعة المجهود الأدنى .

ولكن الإنسان، حينما يستعمل اللغة فى سياق المؤسسة الإبداعية ليقول «أدبا»، تكون إحدى آلياته فى صنع شعرية الكلام تعويله على دلالات الألفاظ، واستغلاله لهذا الهامش من ملابسات المعنى، التى هى فى حالة اهتزاز وتحرك، قبل أن تثب لتستقر فى وضع جديد ويتحرك بدلها غيرها فى نفس المنطقة من الفوران النسبى .

وقد نغامر بالقول إن ارتفاع درجة الشعرية فى أى نص أدبى قد يقاس بقدرة النص على التحرك داخل هذه المساحة المتموجة من الدلالات ؛ الأمر الذى لا يمثل فى الأعراف المطردة مقياسا، لأنه لا يتكئ على سند من المرجعيات : لا البلاغية ولا الأسلوبية ولا الجمالية .

ومفهوم عنا بداهة فى الذى نقوله أننا لا نتحدث عن ثنائية الحقيقة والمجاز، وإنما نتحدث عما يحدث على ضفاف دائرة الحقيقة من دلالات اللغة فاللفظ فى الاستعمال كثيرا ما يقع فى منطقة التخوم متأهبا من دائرة حقيقة سابقة،أو متحفزا للدخول إلى حقيقة جديدة، بعد أن وفد إليها من دائرة حقيقة أخرى .

إن النص الأدبى هو بمثابة مادة مكتنزة فى دلالة ألفاظه : نعنى أن الكلمة فيه قد

تتراوح بين معناها الذى هو فى تلك الحقبة من التداول عُرْفٌ قائم وبين لطائف معنوية، بعضها كان مصاحبا للفظ وانقطع منذ زمن، فيأتى الأديب ويحييه إحياء عابرا، وبعضها لم تألفه الأعراف فإذا بالأديب يسن له شرعة إحيائية مبتكرة قد تستقر وقد لا تستقر ، وقد تشيع وقد لا تشيع، ولكن أهل اللغة فى لحظة الإفضاء بالنص يدركون أنها كالخلية الشاردة عن القطيع، ويدركون أن شرو[دها قد فعل فعله فى أدبية الكلام .

إن الأدب، بهذا التقدير ومن هذه الزاوية على وجه التحديد، تجميع متواقت لسلسلة من الدلالات، هى فى أصلها غير متطابقة، على نقطة واحدة من محور الزمن : إن لغة النص عندئذ تكون قد جعلت من الدلالات المتعاقبة دلالات متزامنة، ولكن السر كامن فى أن أدبيتها مرهونة بإدراك أنها من سياقات زمنية متباينة على الزمن الفيزيائي، انتُقيت لإخراجها فى مشهد مسرحى واحد، وعلى نقطة واحدة من محور الزمن الطبيعى .

عسى الأدب إذن أن يكون ضربا من تكثيف الإشعاع الدلالى، منبعه الفياض ليس عبور الألفاظ بين حقيقة ومجاز، بقدر ما هو تجوال الألفاظ بين التخوم داخل كل دائرة، سواء فى ذلك دائرة الحقيقة أو دائرة المجاز؛ لأن الذى قلناه فى خصوص الحقيقة ينطبق انطباقا تاما على المجاز، إذا ما هو امتثل للقرائن الشائعة فى العرف اللغوى . بل لعل مفتاح السر فى شعرية القول الأدبى أنه حزمة غزيرة الإشعاع شأنه شأن آلية الليزر فى علم الضوء .

نعم إن النص الأدبى هو بنك غزير التخزين من الناحية الدلالية؛ إنه قرص من الأقراص المضغوطة : فيه تحمل الألفاظ معانيها الوفية لزمنها التاريخى، وتحمل أيضا شهادة على معانٍ كانت لها قبل الزمن الفيزيائى للنص، وتحمل كذلك إرهاصا بالمآل الذى قد تصير إليه بعد ذلك . وليس غريبا أن تتضاعف هذه المكونات إذا أدخلنا فى الاعتبار المسافات الزمنية التى تفصل كل قارئ عن كل نص، وتفصل كل ناقد نص عن أى نص من حيث هى أزمنة فيزيائية ترسم على محور الزمن بإحداثيات رياضية متمايزة.

إن هذا الضوء، الكاشف الجديد بغزارة استثنائية، سيجعلنا نتنبه إلى أن النص الأدبى يحمل داخل كيانه حقيقة دلالية هى حقيقته هو، التى حصّلها من المراوحة المتموجة بين العرف الدلالى المستقر والأعراف الدلالية المتحولة. والخط البيانى الراسم لهذا النفق تحت طيات الدلالة اللغوية هو الذى سنصطلح عليه بمقياس الزمن الدلالى .

نعم إن الزمن الدلالي، الذى نصوغه كما صغنا مفهوم الزمن النقدي، يأتى ليكمل

الضفيرة المنشودة بين مؤسسة الإبلاغ ومؤسسة الإبداع، وليكمل الجدلية المفتولة بين المعرفة الاسانية والمعرفة النقدية فى تضافرهما الجديد .

إنه لبوسعنا الآن أن نستجمع ما يكون موزعا بين إبيستيمية النقد ومنظومة الأنساق فيما يفضى إلى تشخيص الأنموذج التضافرى الجديد، بحسب دينامية ثلاثية : الإطار المرجعى، فالإخصاب المعرفى، فالإنجاب الإبيستيمى :

أما الإطار المرجعى فقائم على مداخله الثلاثة:

* اللغة التى هى موضوع المؤسسة الإبلاغية وموضوع المؤسسة الإبداعية فى الوقت ذاته.

* واللسانيات التى هى معرفة اللغة بوصفها مؤسسة إبلاغية .

* والنقد الذى هو معرفة اللغة بوصفها مؤسسة إبداعية .

وأما الإخصاب المعرفى فيتم بالاحتكام إلى جدول المقولات المتضافرة وإلى صور الأنساق :

فمن جانب التضافر يتوافد فقه اللغة والأسلوبية كما تنبثق الكليات، والأدبية ، والخطاب، والدلالة.

ومن جانب صور الأنساق نقف على النماذج المتداولة لمفهوم الزمن وهى : أنموذج الزمن الطبيعى، وأنموذج الزمن المنهجى، وأنموذج الزمن اللغوى.

وعندئذ نصل إلى لحظة الإنجاب الإبيستيمى حيث نعيد نمذجة الزمن بوضع مفهومين جديدين لهما : مفهوم الزمن النقدى، ومفهوم الزمن الدلالى .

فأما الأول فهو التغذية الراجعة من اللسانيات إلى النقد الأدبى قرانهما التضافرى.

وأما الثانى فهو التغذية الراجعة من النقد الأدبى إلى اللسانيات بموجب بنود عقد المشاركة المعرفية .

النقد الأدبى ومسألة المرجع

يمنى العيد

إنه زمن توحيد تاريخ الكرة الأرضية ، حيث يجد الإنسان نفسه فى دوامة من الاختزال حقيقية ، وحيث يسقط الكائن فى النسيان .

بمثل هذا الكلام يصف « ميلان كونديرا » نهاية هذا القرن (١) . وهو وصف لا يعنى الإنسان فى الغرب وحده ، بل يعنيه أينما وجد فوق هذه الكرة الأرضية . يعنيه إذ يجد نفسه فى موقع الخاضع ، قسراً ، لاختزاله فى وظيفة اجتماعية ، ولاختزال تاريخه فى بضعة أحداث ، ولعالم يظلم بسبب نظامه وسلطة قواه السياسية (٢) .

لكن ، لئن كان وصف «كونديرا » يعنى الإنسان أينما وجد ، فهو ، فى ظنى، يعنينا، نحن أبناء البلدان العربية المنسوبة إلى العالم الثالث ، بنسبة مضاعفة ، وبشكل مختلف:

ـ فهو فى حالنا تاريخى ضاعفه الاستعمار وهذه الشراكة ، غير المتوازنة واللاسوية، بين المستعمِر وسلطات محلية افتتحت علاقتها بالغرب على استيراد ظواهر حضارية ، وتوقيع عقود معه طويلة الأمد، كى يستثمر جغرافية الأرض بفتح الطرق ، ومد السكك الحديد، وشق قنوات ومعابر ، تؤمّن للغرب الرأسمالى استثمار أمواله ، وتزويد مصانعه بالمواد الأولية ، وتوفير سوق محلية لبيع بضائعه المنتجة وفق نسق استهلاكى . إن ما سمى بالتنمية كان باهظ التكاليف . وقد أدى، منذ ذاك التاريخ لدخول الغرب المستعمِر إلى بلاد المشرق العربى (مصر وبلاد الشام) ، إلى تسخير تعب المنتجين فى هذه البلاد لخدمة الدين العام (٣) . وتحت وطأة هذه الخدمة جرى اختزال وجود الإنسان العادى إلى مجرد قلقٍ على لقمة عيش تنقذ حياته من المهانة والموت .

– وهو مختلف ، لأن سبب اختزال الإنسان فى بلداننا (وبلدان العالم الثالث) ، لا يعود ، شأنه فى الغرب ، إلى تطور التكنولوچيا ، وهجمة وسائل الإعلام الإلكترونية لغير صالح الإنسان العادى ، وطغيان الاقتصاد المالى على الإنتاجية ، وتحجيم دور الإنسان ورميه فى البطالة ، وتضييق مساحة حضوره وفاعليته فى دورة الإنتاج العام ، بل يعود ، إضافة إلى بعض هذه العوامل التى نتوقع استفحالها عندنا (طغيان الاقتصاد المالى مثلا على الإنتاجية) ، إلى علاقة التبعية التى لم تغير التطورات التكنولوچية مبدأها . هذه

التطورات المرهونة لسلطة الإمبريالية وقوتها ، إنما تعمل على تأكيد التبعية وإن بالتنويع على نمطها وظواهر أثرها :

هكذا جرى الانتقال من غزو الجيوش لبلادنا ، إلى غزو الصور لذواتنا (٤) ، وصار علينا ، بالتالى ، أن ننتقل من قراءة المعنى المباشر لاختزال الإنسان فى عالمنا إلى قراءة المعنى المستتر والملعوب لمحوه .

ولئن كانت جسور الثقافة الغربية تمتد إلى مثقفين عرب يجادلون ويبحثون ، ويتناقضون فى الموقف من هذه الثقافة ، وفى معنى الإفادة منها ، مسهمين بذلك فى عملية التنوير ، ومؤسسين لثقافة عربية مقاومة ، فإن طوفاناً إعلامياً أخذ اليوم يحل مكان هذه الجسور ، ويغمر ما كان يشكل فى حواراتها من معانى مضيئة ، ليولى ثقافة السوق والاستهلاك مكانة أولى ، ويرسّخ مكانة لثقافة النظام العالمى وسلطته ، هذه الثقافة التى تحملها التكنولوجيا الحديثة إلى كل مَسْرَب من مسارب التواصل الضوئى بين شعوب هذه الكرة الأرضية .

يجدر بنا اليوم ، إذ نتناول مسألة النقد الأدبى فى منعطف هذا القرن الذى لزمته فاعلية اختزال الإنسان ، ورمى الكائن البشرى فى النسيان ، أن نحدد سؤالنا على أساس ما يخص البعد التاريخى لوجودنا الإنسانى فى مثل هذا العالم المشرف على تثبيت دعائم وحدة نظامه على هذه الكرة ، على تحويل الإنسان إلى مجرد خادم آلى لسلطة حاكمه الرأسمالى الأوحد ؛ أى يجدر بنا أن نرى أن علاقة النقد بالأعمال الأدبية كعلاقة مُرَكّبة ، مفْصلُها المرجعية الاجتماعية ، وحقلها ثقافة ليست واحدية سكونيّة ، بل حركة متحققة بدينامية التفاوت والاختلاف ، والتناقض ، وذلك على حد ما يشكل حقيقة وجودنا البشرى، من حيث هو وجود تاريخى له خصوصيته .

ولئن كنا نميل إلى رؤية الحقيقة فى نسبيتها ، ولا نُرجعها إلى مُطْلَق ، أو كلى ، أو واحدى مغلق على ذاته ، ينبذ الآخر ، فإن ذلك لا يتناقض ، أو يتنافى والقول بإرجاع معنى الحقيقة ، أو رده إلى حق يكتسب صدقيته من جدل الواقع والتاريخ ، ويجد معادله فى مجموعة من القيم تمثلها ثقافة إنسانية لا يفارقها الأدب العظيم فى صياغة صوره وتشكل عالمه الخاص .

إن حق الإنسان فى الوجود ، وفى حماية هذا الوجود ، على أساس انتمائه إلى أرض ، وهوية لها ثقافة وتاريخ ، وعلى أساس ما يحفظ كرامته فى العيش ، ويصون

حريته فى محاورة صوره ، ومواجهة من يظلمه وينفيه ويذله ، هو حق له معنى الحقيقة التى يؤدى طمسها إلى معادلة أى شىء بأى شىء .

من هذا المنطلق ، يبدو لى طبيعياً بل وضرورياً ، أن لا يبقى سؤالنا النقدى مطروحا على مستوى أدائه التقنى ، متعاملاً مع النص فى حدود وظائفه البنائية . لأن فى ذلك تجريداً للنشاط النقدى من فاعليته فى الثقافة والحياة ، ولأن فى ذلك أيضا تهميشاً للأدب، وإفراغاً له من معناه .

إن النقد باقتصاره على الأداء التقنى ، يهمل المرجعية التى بالعلاقة معها ، وبالنفاذ إلى جوهر سؤالها المطروح فى جدل التفاوتات والتناقضات ، ينبنى المعنى العميق للأدب. وينسى هذا النقد ، أن مفهوم *المرجعية* ، من حيث هى مرجعية مفارقة إلى عالمها المتخيل الأدبى ، المشابه لا المماثل ، والمتشكّل بسؤاله المعرفى وفق منطق خاص لعلائقه البنائية ، وأن مفهوم الإحالة الملازم له ، هما الأكثر ملاء مة لإكساب النقد إمكانية محاورة متغيرات القرن القادم ، والعمل على إبقاء الإنسان ، أو صورته الأدبية، فى الضوء ، ومن ثم حماية الكائن البشرى من النسيان .

العلاقة بالمرجع فى النظرة المثالية

لكن ما المرجعية ؟

يُدخلنا مفهوم المرجعية فى جدل تاريخى واسع ، متشعب ، يتجاوز الأدب إلى الفلسفة والثقافة واللغة :

فمنذ أفلاطون حتى هيجل ، مروراً بالفلسفة الاستشراقية العربية ، اعتبرت الفلسفة المثالية المثل العليا ، أى قيم الحق والخير والجمال ، أو العالم العلوى وما يعد به ، مرجعاً لفعل الإنسان وتعبيراته اللغوية والسلوكية ، وانبنت العلاقة ، مع هذه القيم ، على أساس المحاكاة (الملاحم عند اليونان) . أو النزوع والانجذاب (الشعر الصوفى عند العرب)، أو التمثل والمطابقة (شرف المعنى فى معيار الشعر العربى) ، وقد ترك ذلك أثره على مفهوم الأدب والفنون ، ومعايير تقويمها ، ووظيفتها فى الثقافة والحياة (٥) .

ولئن كان أرسطو قد عطف المحاكاة على مرجعية مجتمعية وأحل التراجيديا مكانة أباها عليها أفلاطون ، فإن هذا لم يكن خروجاً على اعتبار المثل العليا مرجعاً ، بل كان بهدف تفعيل المحاكاة باعتماد مرجعية مجتمعية وسيطة تمكن المسرح من ممارسة وظيفته

الأخلاقية - الثقافية : يقف المتفرج أمام صورته ، يتأمل ويعرف وينفعل ، وينتقل من الخطأ (الذى فضل أرسطو أن يكون غير مقصود) إلى الصواب المبنى على المعرفة ؛ يتطهّر المتفرج من فعله الآثم بوعى معرفى ، فيقترب من مثال الخير الأفلاطونى (٦) .

يشكّل هذا الاقتراب من مثال الخير المرآتى مساحة المتعة الفنية ، متعة التحول المتسامى ، المتمفصلة على فاعلية تقويم الذات وإصلاح المجتمع بإصلاح أناسه ، ويبلور منظوراً للفن يموضع الأعمال الفنية فى الثقافة ، ويعتبرها قوة تغيير للواقع ، لكن على أساس محاكاة الحلم الافلاطونى بالمدينة الفاضلة .

أما العرب القدامى ، فقد جعلوا من « شرف المعنى » مرجعاً أساسياً لنتاجهم الأدبى (أقصد الشعرى ، لكونه الأبرز والأهم آنذاك) ، وغلب على تنظيمهم النقدى ، خاصة فى عصور تراجعهم الحضارى ، القول بالتطابق بين الأسماء ومسمياتها (٧) ، أى بين اللغة فى دلالاتها المنجزة والمدلولات فى ثباتها الموروث . وذلك من منطلق الاعتقاد بأن اللغة تنزيل بملفوظاتها ، وأن على الأسماء أن تطابق مرجعياتها . أما الصور الشعرية فيجب أن تتشكل على قاعدة المناسبة عند الاستعارة ، وعدم المباعدة عند التشبيه (٨)، بحيث لا تتغرب الدلالة عن مرجعها ، أو تتحرر من أصل المعنى ، أو تتمرد على ثباتها (الواجب) فى قوالب اللفظ المقدس . وفى هذا ، طبعا ، قيد للتأويل وضبط لتفاوته ، نستطيع اليوم ردهما إلى تنظير يرفض تعدد مستويات النص الدلالية ، ويأبى انبناء صور الأدب بعلائق تخييلية جديدة تحيل على متغيرات الحياة ، ومعانى الواقع الهاربة من وضوحها الفقير .

لقد أنكرت النظرة المثالية الأفلاطونية ، ومن ثم الدينية العربية المتزمتة ، أن يكون لفعل الإنسان وتعبيراته اللغوية ، والأدبية ، والسلوكية ، مرجعياته الاجتماعية الحية الفاعلة فيه ، وروافده المادية ، المحسوسة ، والمدركة ، أحياناً ، غرائزياً وتجريبياً . وأهملت معاينة المرجعيات فى زمنها المعيش ، أو النظر إليها كمتغيرات يغنيها ، ويعقدها فعل الحياة نفسه. أبت قبول الملفوظات كصيغ تتفاوت فصاحة وهجانة واكتمالاً وابتساراً ، وتتشابك مع نصوص تتنوع مصادرها الإثنية وانتماءاتها القومية ، وتتعدد أشكالها التخييلية ، كأن تكون أساطير وخرافات وأحلاماً وتهويمات .. يتعامل معها الإنسان وتتبنى بها تعبيراته وإبداعاته ، وتحاورها سلوكاته الحضارية وقيمه الثقافية .

ويمكن القول إن مثل هذه النظرة (المثالية الأفلاطونية والدينية العربية المتزمنة) ،

كانت تحيل الوجود البشرى فى متخيله الأدبى إلى مرجعى مسبق مكتمل ، وتضع معايير تقويمه على مسافة العودة إليه بالمحاكاة ، او بالمشابهة الهادفة ، او بالتطابق الدلالى .

لقد ترك مفهوم التطابق الدلالى أثره على النقد العربى القديم ، فكانت المفارقة بينه وبين أدبٍ بقى أميناً للتجربة وللحياة ، مؤرقاً بالمساءلة ، وبالبحث عن لغة جديدة تقول معانى علاقته هو بالوجود ، وتصوغ متغيرات هذه العلاقة . (شأن شعر أبى نواس الذى اتهمت لغته بسبب تفاوت مصادرها الإثنية بالشعوبية ، وشأن ابن الرومى الذى وُصف شعره ، بسبب احتفاله بالتفاصيل ، بالنثرية) .

فى مواجهة المثالية ، الهيجيلية الحديثة (Neohegélien) ، ركزت الفلسفة التحليلية بحثها حول طبيعة العلاقات بين العالم واللغة ، ورأت أن الوجود ينتمى فقط إلى الكائنات التى تسكن فضاء الواقع(٩)، ومن ثم ، رأت الماركسية فى هذا الواقع ، بمفهومه المادى والجدلى التاريخى ، مرجعاً لأشكال الوعى ، والرؤى ، وتصورات الإيديولوچيا .

صحيح أنه كان للنقد المرتكز على الفلسفة المادية - الماركسية خياراته المختلفة ، إلا أن هذا الاختلاف فى الخيارات ، كان قائماً على شكل العلاقة بالمرجع ، وليس على هويته باعتباره الواقع المحكوم بالصراع الطبقى ، أو باعتباره بنية تحتية تحدد أشكال الوعى على مستوى البنية الثقافية . لذا وجد الأدب نفسه مطالباً ، من قبل المناهج النقدية المرتكزة على الفلسفة المادية الماركسية ، بمحاكاة من نوع آخر ، فبدل محاكاة المثل العليا، أو المعنى الشريف ، صار عليه أن يحاكى المعنى المفترض (الواقعية الاشتراكية) ، على أساس ما يعكسه ، أو ما يجب عليه أن يعكسه .

علينا أن لا ننكر أن الفلسفة المادية ، وتنظيراتها الماركسية ، أعادت الاعتبار إلى فاعلية الواقع الاجتماعى فى الأدب ، ورأت فى التجربة والتاريخ عامل حياة وهوية حقيقة ، وكرست المصدر البشرى للإبداع ، وردت معياريّة الأدب إلى فاعليته فى تقدم الإنسان ، وتطور المجتمعات البشرية . غير أن هذا المرتكز الفكرى الذى نفى عن الأدب طبيعته الميتافيزيقية ، وحرّره من هويته الدينية ، عرف انحرافات منهجية حولت الأدب إلى مجرد ناتج عن الواقع الاجتماعى . وبدل أن يكون هذا الواقع مجرد مرجع حى يثرى العملية الأدبية ويسهم فى تخصيصها ، صار الأدب مجرد انعكاس لهذا الواقع ، ومعطلاً من فاعلية الفرد فيه ، ومن فاعليته الإبداعية فى حركة الواقع نفسه . وربما اختزل الأدب فى فعل المحاكاة لحركة الواقع وشروط الصراع الطبقى .

ولم يكن هذا الأمر ، فقط ، على حساب ما يشكل استقلالية الأدب ، ويبنى عالمه المتخيل المميز ، ويصوغ جماليته المتغيرة فى الثقافة ، بل كان ، أيضاً ، على حساب قدرات الفعل الأدبى فى استنطاق الصامت ، والبوح بالمكبوت ، والحفر فى طبقات اللاوعى .. أى كان على حساب ما هو ذاتى يتلمس الأدب معرفته بوسائل مراوغة ، تاركا للقراءة إمكانية المساهمة فى بلورة الغامض ، واكتناه المضمر فى ثقافة العصر ، ومحاورة أسئلة الذات عن معانى الوجود والحياة .

لنقل أيضاً إن هذا الأمر كان على حساب حرية تعجز خطابات ثقافية ، غير أدبية ، عن ممارستها فى ظل أنظمة سلطوية ، وأحكام قمعية ، ولا يعجز الأدب عن إبداع أنساق أسلوبية ، وسياقات بنائية تشكّل عوالمها المنطوية على النقد ، الباثة للضوء ، والمومئة للمقاومة : لنذكر على سبيل المثال حكايات « ابن المقفع » التى توسلت الخرافة سبيلاً للدلالة على ظلم القوى للضعيف . ومقامات « الحريرى » و « الهمذانى » التى أبدعت نسقاً أدبياً يحيل إلى نسق ثقافى غرقت فيه الأنا فى تفصيلات الواقع وهوامش الحياة . وروايات «ألف ليلة وليلة » التى أبدعت نسقاً فريداً فى تداخل الحكايات ، ضمن إطار عام يمنح الأنثى حق الإمساك بزمام الكلام لترويض الوعى الذكورى المهيمن ، بحيث بدا النسق المتخَيَّل معادلاً لفعل الوجود فى رمزه الأنثوى . ولنذكر أيضاً ما قدمه « رابليه » ، على حسب إضاءة « باختين » له ، مما شكّل نسقاً أسلوبياً تميزّ بهدم علاقات المجاوَرَة التى كرستها الإيديولوچية القروسطية ، وبناء علاقات مجاورة جديدة تضع الإنسان أمام حقيقة وجوده الطبيعى . وبإمكاننا أيضاً أن نشير إلى ما حاولته الرواية العربية الحديثة من توظيف كنائى للتاريخ القديم فى توليد دلالات الزمن الحاضر (« الزينى بركات » لجمال الغيطانى) ، واستخدام تقنية المداخلة بين الأزمنة ، والحكاية داخل الحكاية ، لتوليد أكثر من دلالة تخص تشَظّى زماننا وتعيد الاعتبار إلى صوت الراوى الشعبى وذاكرته (« رحلة غاندى الصغير » لالياس خورى) ، وإدراج النصوص الوثائقية فى متن النصّ المتخيل لتنويع مصادر الكلام ، والتدليل ، ربما ، على راهن واقعيته (« ذات » لصنع الله إبراهيم، وطواحين بيروت » لتوفيق يوسف عواد) .

إن إهمال النقد لمثل هذه الأنساق المطروحة على مستوى الخطاب واقتصاره على النظر فى المعنى ، أو على الإيديولوچيا ، كان بمثابة مفارقة للتجربة الأدبية الدؤوبة على إبداع أنماطها القادرة ، فنياً ، على محاورة زمنها وتوليد دلالات المقموع فيه ، أو المحرم والمحظور .

سؤال الأدبية :

هكذا جاء الرد على النظريات النقدية التى كادت أن تعادل بين الأدب ومعناه ، أو بينه وبين الإيديولوچى فيه ، ليطرح سؤال الكيف ، أو سؤال الأدبية :

ما الذى يجعل من الأدب أدباً ؟ هل هو ما يقوله (وهو ما قد تشاركه فيه خطابات أخرى غير أدبية) . أم هو كيف يقول ما يقوله (وهو ما يميزه كخطاب أدبى عن الخطابات الأخرى) .

ولقد وجد هذا السؤال فى نظرية « دى سوسير » مرتكزاً أساسياً للبحث فى استقلالية الأدب للنظر إلية فى تميزه على مستوى المتخيل . وما يهمنا هنا هو الإشارة إلى أن « دى سوسير » بوضعه المدلول ، أو المعنى ، على مستوى التصور ، وبوضعه الدلالة فى مساحة التخاطب ، وباعتبار هذه المساحة مداراً مغلقاً بين التلفظ والصورة ، عزل ما هو نصى لسانى عن مرجعيته الخارجية (١٠) . وهو عزل سندته قواعد « فلاديمير بروب » لشعرية الحكاية التى اختزلت الشخصية فى وظيفتها البنائية ، وأقامت شعرية الخطاب فى حدود هيكل البنية (١١) .

هكذا مال النقد إلى التركيز على الشكل ، والبنية وتقنيات الخطاب . وأدى ذلك إلى «مأزق» جديد هو الوجه الآخر للمأزق النقدى القديم .

يتمثل هذا المأزق الجديد القديم فى كونه :

☐ إما نقداً يعزل النص عن مرجعياته لينظر إليه :

– على مستوى العناصر البنائية التى تكون بالعلاقات فى ما بينها عالم النصّ (البنيوية).

– او ليحوله إلى مجموعة من الإشارات النصية (اللسانية) .

– أو لينظر إلى المعنى كمجرد انبثاق ، إذ يطفر دون شرح وبمعزل عن المجال المرجعى الذى تحدده اللغة (هلمسلاف) (١٢) .

وذلك كله على حساب المعنى ، وقوة الخطاب الإحالية ؛ أى على حساب علاقة الأدب بالحياة ، وعلاقة الحياة بشروطها التاريخية والاجتماعية .

☐ وإما نقداً إيديولوچياً ، أو مضمونياً ، ينزع إلى إقامة علاقة التظير بين الوعى الأدبى والوعى الاجتماعى ، أو إقامة علاقة التطابق بين المعنى فى النص والمعنى المرجعى باعتباره معنى موروثاً ، أو منجزاً ، أو مفترضاً ، أى مستقبلياً محدداً .

وذلك كله على حساب قواعد الجنس الأدبي ، والمقتضيات الداخلية التي تشتغل ضمن منطقها البنائي الخاص مولّدة بذلك طابع الحقيقي للعالم المتخيّل الذي نبدعه .

لقد عانت تجربتنا النقدية العربية من هذا المأزق النقدي ، وكانت معاناتها لا تعود ، فقط ، إلى هذه العلاقة التاريخية المعقّدة بين الأدب والثقافة من جهة ، والسياسة من جهة أخرى ، بل أيضاً إلى مثاقفة محكومة بالتبعية ، وموضوعة أحياناً ، موضع اللاتكافؤ . وفي حال اللاتكافؤ تبرز خطورة المثاقفة المتمثلة في النقل والتقليد .

وأعتقد أن نقدنا العربي الحديث مال ، أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، إلى التطبيق التقني ، وكان خاصة في البدايات ، أقرب إلى التقليد ، يستعير أدواته المنهجية ، دون أن يأخذ ، وفي الغالب ، بعين الاعتبار علاقة المناهج النقدية بالأعمال الأدبية ، واندراج هذه العلاقة في سياقات ثقافية لها أسئلتها، ولها توجيهاتها . والمناهج ، بذلك ، منظومات مفهومية لها مرجعياتها الخاصة . وإذ يضعها طابعها النظري على مستوى كونيتها ويفسح مجال الإفادة العامة منها إنما يكون تحقيق الإفادة بإعادة صياغتها في تجربة أخرى لاتنعتق من واقعها وتاريخها ، ولا تهمل سؤالا تطرحه ثقافتها ، أو تغفل عن معنى يحيل إلى شرط وجودها الإنساني الخاص .

لقد ترك التطبيق التقني ، في غالبيته ، ما يشبه الكسر في حركة نقدنا العربي الحديث [١٣] ، تمثل في قطيعة غير معرفية مع ما حاوله النهضويون : فنحن بالعودة إلى ما حاوله هؤلاء : من الطهطاوي إلى طه حسين وجماعة الديوان في مصر ، وميخائيل نعيمة ومارون عبود ورئيف خوري في لبنان ، نلاحظ أن الاهتمام بالمعنى عن طريق ربط الأدب بلغة الحياة ، والتركيز على دور الأدب في تطوير الوعي الاجتماعي وبنى الثقافة ، كان محور الجدل القائم ، نقدياً ، حول مفهوم الأدب وجماليته وعوامل تطوره . وكان مثل هذا الاهتمام بالمعنى ينطلق من اهتمام النقد بواقع الحياة ، وبالحكاية التي تطرح أسئلتها على الأدب والنقد ، حكاية العلاقة بالغرب وثقافته ، والعلاقة بالماضي وإرثه ، وبينهما أحلام النهوض وبناء مستقبل أفضل .

لقد حاور النهضويون النصوص ليحاوروا زمنهم ويقاوموا عوائق تطوره . وكأنهم في ما فعلوه كانوا يسعون إلى تحويل المعنى إلى فاعلية يمدونها خارج النص. ويمكننا أن نقول اليوم بأن ذلك كان على حساب التعامل مع استراتيجيات النص البنائية ، أو التوسطات الفنية التي بها تتحقق عملية القراءة على قاعدة المشابهة بين النصيّ والمرجعي، والتي بها أيضاً تتشكل مساحة متعة هذه القراءة .

لكن ، لم يكن الاهتمام بالمعنى ليشكل مفارقة بين النقد والأدب : فلقد كانت المرحلة مرحلة الحلم القومي ، حلم الاستقلال بالوطن وانتصار الثورة . وكانت مرحلة خطاب أدبي أقرب إلى أن يعادل الحكاية ، من حيث هي بنية فعل يمارس ، عن طريق الشخصية ، بوظيفة المرحلة . أما الشكل القادر بتوسطاته الفنية على توليد دلالات الحكاية العميقة والمعقدة ، والهمس باحتمالات المعنى البعيدة ، أو الشكل المتزيي بالملتبس من الحياة ، والمرتفع بخطابه الخاص إلى جمالية الكوني.. فقد كان ، في العمل الأدبي ، مجرد محاولة لا تخلو من تعثر .

غير أن مرحلة التطبيق التقني التي تلت مرحلة الاهتمام بالمعنى ، لم تكن تطويراً على قاعدة الاستمرار، وردم هوة الشكل ، وتقنيات الخطاب ، وقواعد الجنس الأدبي ومفهوم الجمالية ... كانت اهتماماً بالشكل على حساب المعنى : فلقد جرى التعامل مع النص كبنية هيكلية ، كنص معزول عن مرجعيته ، ومعطل من وظيفته الإحالية .

لماذا ؟

لماذا هذا الكسر في السياق النقدي ؟

ربما لأن التطبيق التقني كان رداً على نقد حول الأدب إلى إيديولوجيا ، أو إلى معنى ، فحوّله هو إلى شكل . هكذا كان أن أهمل النقد ، وفي كلا الحالين ، النظر إلى النصّ الأدبي على مستوى التواصل الجمالي وضمن أطره المرجعية ، ومركزها الإنسان بما هو كائن بشري حي يعيش واقعاً اجتماعياً ، ويحاور شرط وجوده وأسئلة هذا الوجود .

وربما لأن التطبيق التقني كان نوعاً من المثاقفة الفاقدة لشرط توازنها ، وقواعد سويتها، وهو أمر يتجاوز النقد إلى حقول من المعرفة منها استمد النقد في الغرب مقومات تطوره ، وبالعلاقة معها ... نظرياته (كالأنثربولوجيا ، والعلوم اللسانية ، وعلم النفس ، وفلسفة اللغة ..) ومازالت ثقافتنا تفتقر إليها ، أو إلى تنميتها .

وربما لهذا جاز لنا اعتبار التطبيق التقني ضرورة في السياق التاريخي لحركة نقدنا العربي الحديث ، اقتضاها تطوير أدواتنا المفهومية ، وكان أن أدى ذلك إلى مفارقة التجربة النقدية ، في الغالب ، التجربة الأدبية التي كانت تتجاوز مرحلة محاكاة الأدب الغربي ، وتسعى إلى خطابها (... الروائي) بصياغة لغة جديدة تتمتع بقوة الإحالة ، اللامباشرة ، على ما هو خارج .

لعلنا اليوم نعانى مرحلة التجاوز لهذه الضرورة ، (ضرورة التطبيق التقنى) ، على أساس تطويع التناول التقنى للقراءة التأويلية . لذا نسأل :

- ما علاقة القراءة التأويلية بالمرجعية الخاصة ؟
- كيف نمارس فعل الإحالة ؟
- هل للنص امتدادات خارج نصية ؟

التأويل ومفهوم المفارقة :

يرتكز التأويل على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء (١٤) ، أو بين اللغة باعتبارها تعبيراً يتوسل الملفوظات الصوتية ، وبين الواقع بما يعنيه من وجود مادى محسوس وتجربة معيشة . وعليه ، فإن محتوى العمل الأدبى هو تصور ، ولا يمكن للحقيقة التى يبنى العمل الأدبى معناها ، إلا أن تكون نسبية . لذا فالمعنى ، من هذه الوجهة ، مفتوح على التعدد ، ربما اللامحدود ، أى على اللامعنى ؟

غير أن ردّ مفهوم المفارقة الذى ترتبط به العملية الأدبية (المتَخَيَّل) إلى سياقاته النظرية ، يضعنا أمام اختلافات لا لفعل التأويل وحدوده ، بل أمام اختلافات ، هى أحياناً تناقضات ، تتمحور ، بشكل أساسى ، حول مسألة المرجع والإحالة : إذ لا يكفى القول بالمفارقة بين الأعمال الأدبية والمرجعيات ، لشرعنة تأويل ينظر إلى المعنى ضمن علاقة الدّوال بمدلولاتها ، أى ضمن بنية الشكل المعزولة ، نافياً ، بذلك ، أية علاقة بالمرجعيات الاجتماعية والثقافية والتاريخية .

«فباختين» ، مثلاً ، قال بالمفارقة ، لكنه رد هذا المفهوم إلى كون اللغة عالماً من الأدلة الإيديولوچية ينطوى على مرجع (١٥) . وعليه ربط فى تأويله لرواية «رابليه» (١٦) ، بين النسق الأدبى والنسق الثقافى – التاريخى : فلقد كشف أن القيم الغيبية الموروثة من القرون الوسطى هى التى تحكم المجاورات اللغوية وتبنى صور العالم الروائى الموروث ، وأن أهمية عمل «رابليه» الروائى تمثلت فى هدم هذه المجاورات ، وهدم نسق بنية عالمها المتخيل ، وبناء مجاورات جديدة هى نسق أدبى جديد لعالم متخيل مختلف وجديد . يحيل هذا العالم المتخيل المختلف ، والجديد (المفارق) ، إلى ثقافة معرفية مادية مناقضة للثقافة الغيبية السائدة . وتخص هذه الثقافة المعرفية المادية معنى علاقة الإنسان بجسده. هذا المعنى هو حقيقة تجد معيارها القيمى فى انتسابها إلى زمن تاريخى ، أى فى علاقتها

بمرجعية خارجية ، او بردها إلى هذه المرجعية التى لا يماثلها العمل الأدبى ولا تطابقها سرديته .

فى هذا الضوء ، يبدو لنا أن نزوع التأويل إلى مقاربة المعنى ضمن علاقة الدوال بمدلولاتها ، أى ضمن بنية الشكل المعزول ، ليس إلا تغييبا للسؤال المعرفى الذى يخص الإنسان فى معنى وجوده الاجتماعى التاريخى ، وقراءة تمارس إلغاء فاعليتها .

من أجل ممارسة هذه الفاعلية ، وبلورة هذا السؤال المعرفى مارس « باختين » تأويله فاتحاً النص على مرجعيته ، محيلاً ، إياه على ماهو ثقافى سائد ، مبرزاً بذلك قيمة المعنى من حيث هو نسق أدبى مميز .

ومن أجل قارىء محاور لا يخضع تأويله لسلطة النص ، أو يتماهى مع القارىء الضمنى القابع فى نسيج الإستراتچيات النصية ، عارض «تودوروف» القول بأن الأدب يكتب من الحياة ، والنقد من الكتب ، مؤكداً بأن الأدب يكتب أيضاً من الكتب ، وأن النقد يكتب أيضاً من الحياة (١٧) . لقد وضع تودوروف» الحياة / العالم بين الأدب والنقد . ووضع المعنى فى مساحة الاختلاف بين الأديب والناقد ، ومن ثم فى مساحة الحوار ، على أساس الاختلاف فى رؤية المرجعى ، وتأويل معناه .

كما أن القول بأن العالم خطاب من السرديات ، أى خطاب مفارق ، لم يعق «إدوارد سعيد» عن تأويل النصوص (الروائية) بامتدادات خارج نصية ، أى بإحالتها إلى مرجعيات اجتماعية - تاريخية ؛ وذلك من منطلق طرحه سؤالاً ثقافياً يرتبط بواقع مرجعى خاص ، هو واقع بلدان العالم الثالث الموضوعة ثقافاته موضع الدونية فى السرديات الغربية ، أو فى معظمها .

يرى إدوارد سعيد « *أن تشكيل موضوع سردى ، مهما كان غير عادى ، أوشاذاً ، إنما هو فعل اجتماعى بامتياز، وأنه بهذه الخصيصة يمتلك فى داخله سلطة التاريخ والمجتمع أو يستند إليها* » (١٨) .

يقرأ « إدوارد سعيد » السرديات الروائية ويحللها ، باعتبارها أعمالاً تنتمى ، كما يقول ، « *إلى الشكل الثقافى* » (١٩) . الذى تفصح عنه هذه السرديات بمواقف وإحالات متنوعة ، تكشف عن علاقة الأدب بالسياسة والمجتمع والتاريخ ، وتجعلنا نؤكد قاعدة نظرية يعبر عنها بالقول : « *لا يمكن بتر الأدب عن التاريخ والمجتمع ، إن الاستقلال الذاتى*

المزعوم للأعمال الأدبية والفنية ، يقتضى نوعاً من الفصل يفرض ، فيما أرى ، محدودية مضجرة تأبى الأعمال الأدبية نفسها ان تقول بفرضها» (٢٠) .

يؤول « إدوارد سعيد » الأعمال الأدبية دون أن يقع تحت سلطتها النصية . يمد دلالاتها إلى مرجعيات خارج – نصية : « *ذلك أن ما يمنح هذه الأعمال قوتها ، فى نظره ، هو كونها تسردن المجتمع ، وتصوغ تواريخ* حقيقية »(٢١). تتفاعل السرديات والفضاء الداخلى لمرجعياتها المجتمعية المتمايزة ، وهو فضاء يراد له أن يُستخدم لأغراض اجتماعية(٢٢) . كذلك تؤكد « كاترين كاربرات – أوريكيونى » فعل الإحالة إلى ماهو خارج نصى ، نافية بذلك زعم اللسانيين بأن المعانى هى مجرد انبثاق من اللغة ، تقول : «*كل نَصّ يحيل ، أى يرجع إلى عالم موضوع خارج اللغة ، وإلاّ قادت اللغة إلى أصوات فارغة* » (٢٣) .

ويقول «جوف» ، بصدد كلامه عن النص الروائى : «*صحيح أن الشخصيات الروائية* تقدّم بنص ، *لكن رؤيتها تتحقق بمرجع خارج النص* » (٢٤).

غير أن تأكيد هذه القاعدة النظرية التى أسست لها ، كما هو معروف ، أعمال « لوكاش » العظيمة ، والأخذ ، من ثم ، بمفهوم المرجعية باعتبارها حضوراً داخل النص ، ومن حيث هى ، بهذا الحضور المتشكل فنياً ، قوة إحالية ، خارج نصية ، يفتح النقاش من جديد حول المسافة القائمة بين الأدب والواقع ، وحول التوسطات التقنية التى تسعفنا فى تحليل النصوص الأدبية ، وكشف علاقاتها بمرجعياتها دون أن يكون ذلك على حساب أدبيتها . فالمرجع ، حسب «بافل » مرشح لأن يكون جدّ أولى ، أو بدائى ، ولا يجوز الحكم على النص بمقارنته بعالمه (المرجعى) ، كما أنه من الصعب فصل العالمين : عالم الواقع ، وعالم المتخيل ، بحدود واضحة (٢٥) .

هكذا ، يبدو وضع العمل الأدبى على مستوى علاقته بالقراءة ، ومن حيث هى تواصل ، منفذاً إلى شريان حيّ يستكمل به العمل الأدبى علاقته المعقدة بمرجعه ، ويكشف فى الآن نفسه ، عن كونه متغيرا فى الزمن . وبذلك ينتقل الاهتمام بالعمل الأدبى من كونه مجرد بناء ، أو مجرد معنى ، إلى كونه تواصلاً .

انطلاقاً من النظر إلى النص الأدبى بما هو تواصل ، يميز « جوف» بين قطبين فى العمل الأدبى (٢٦) :

- قطب فني يحيل إلى النص من حيث هو منتج من قبل الكاتب .
- وقطب جمالي يحيل إلى النص من حيث هو تجسد يحققه القارىء .

يشير القطب الأول الى مجموعة الإستراتيجيات النصية التى بها يحدد العمل الأدبى قراءته ، أو إلى ما قد نسميه بالتوجه البنائى إلى قارىء ضمنى قائم داخل النص ، ويؤدى (هذا القارىء الضمنى) الدور الذى يعده له النص ، أو الذى يوحى له به .

هذا القارىء الضمنى هو غير القارىء الفعلي ، النشط ، الذى بإمكانه أن لا يقبل هذا الدور ، بل يمارس فاعلية الإحالة لبناء العالم المرجعى مستعيناً بثقافته ، ومنطلقاً من الزمن الذى ينتمى إليه ، أو الذى يعيش فيه .

إنه قارىء خارجي ، متحرك ، مسهم فى إنتاج النص ، وهو إذ يقرؤه ، يملأ بحسب «إيزر» [٢٧] ، البياض المتروك في النص ، بقصد ، أحياناً ، من الكاتب ، يجلو الغموض العائد إلى أكثر من سبب ، هو ثقافى أحياناً وتاريخي أحيانا أخرى ، أو هو اجتماعى ، أو فنى .. أى مرتبط بفوارق الزمن والثقافة والتاريخ . يدقق هذا القارىء ما ليس دقيقاً من السمات فى النص ، يؤول المحو ، الدال على غياب الكائن ونفيه من زمنه. « *ففى قراءة نص ينبغى على المرء أن يفتحه لما اندرج فيه ولما أقصاه مؤلفه عنه أيضاً* »[٢٨].

من ثقافته ، وتجربته ، يمارس هذا القارىء دور المضيف للنص (خاصة للشخصية الروائية) ، أو دور الخالق لجوانب من فضاءات النص ،. وهو بذلك ، حاضر فى النص ، وإن كان غائباً عن عالمه . حاضر كضمير ، وشاهد ومساعد[٢٩] .

يمارس هذا القارىء فعل الإحالة ، فالإحالة تُصاغ لأن ثمة تاريخا وثمة واقعا . وإن ما يجعل الإحالة أمراً ممكناً ليس وهم الروائى وحسب ، أو خياله ، بل وجود هذا الواقع ، أو ذاك التاريخ .

تنبنى الإحالة بتوسطات كالتواريخ ، والأسماء ، ووصف الأمكنة ، ورسم الشخصية ، أو نطقها (فى العمل الروائى طبعاً) ولئن كانت هذه التوسطات تهدف إلى بناء نص سوىّ أحياناً ، أو نص قادر على الإيهام بحقيقي ما ، فإن هذه التوسطات لا تخلو من اللعب الذى هو فَنيتها . غير أن هذا الأمر يجب أن لا يحوّل قراءتنا ، أو خياراتنا فى القراءة ، إلى مجرد خضوع لهذه الصيغة ، أو تلك ، أو لقيم الحقيقة التى تكتسبها المقولات والأوضاع بفضل آليات بناء المعنى بناء له طابع الممكن ومعيار الحقيقى .

صحيح أن فنية العمل المبنية بتقنيات الجنس الأدبى المميز تشعرنا باستقلالية هذا العمل ، غير أن هذه الاستقلالية هى التى تمنح القارىء وهم حقيقته ، وهى التى توفّر

إمكانية الدخول فى علاقة مع عالمه النابض بالحياة ، لتحاور معنى الحياة فيه ، وهى التى تؤسس ، فى الآن نفسه ، لمتعة قراءته ، وتسهم فى صياغة قيمه الجمالية ، وهى بهذا كله، تُدْخِل العمل الأدبى ، من جديد ، فى علاقته المركّبة المنسوجة بين الكتابه والقراءة والحياة.

استنتاج :

أعتقد أن ممارستنا النقدية بحاجة إلى أن تكون قراء ة لا تعزل النص الأدبى ، ولا تفارق حياة لا يفارقها الأدب .

وأرى أن العمل الأدبى نفسه بحاجة إلى توسيع دائرة هذه القراءة ، فلا تكون قصراً على النقاد ، بل تشمل قارئاً نعمل على إعداده .

وإعداد هذا القارىء منوط بأكثر من جهة :

- إنه منوط بنا بوصفنا أكاديميين نمارس النقد ونعلمه .
- باستعداد نظمنا التعليمية على تطوير برامجها ، وحداثة مناهجها بنقلها من وظيفة التلقين ، إلى فاعلية التفكير ، ومن القبول بالبداهات والمقولات الجاهزة التى تعفيها من البحث ، وتعطل قدراتها على صوغ الأسئلة ، إلى مساءلة عوائقها وأسباب قصورها ، وعجزها عن إعمال إنتاجيتها الفكرية .
- بمنابرنا ووسائل إعلامنا ، وبخطابنا المعرفى من جهة نمطه وغايته ، وهويته .
- بمفهوم السلطة السياسية لمعنى الفرد ، ولحقّه فى التعبير عن رأيه ، ولحريته فى ممارسة علاقته بحياته وجسده وفكره .

وذلك بغية أن يكون لكل قارىء حضوره النشط بما هو ضمير ، شاهد ، ومسهم لا فى خلق النص ، بل أيضاً فى إنتاج الثقافة ، وصوغ سؤالها المعرفى ، والبحث عن أجوبة لمعاناتنا ، على أساس أن الأعمال الأدبية هى ، كما يبدو لنا اليوم ، من المواقع الأخيرة التى ما زال بإمكان الإنسان أن يصون فيها علاقاته مع الحياة [٣٠] ، وأنها ، وبصفة خاصة الرواية ، تمارس دورها فى المثابرة على وضع عالم الحياة فى النور الدائم ، وعلى حمايتنا من النسيان ، ومن هذا الاختزال الذى يصادر زمننا تحت مظلة العولمة .

إن قراءة الأعمال الأدبية بوضعها فى علاقة مع مرجعيتها الخاصة ، يخول لنا ، المساهمة فى بلورة المعنى العميق لوجودنا المشروط بتاريخنا ، وبالعلاقات التى تحكم ثقافتنا ، وبسؤالنا المطروح على دورنا فى صنع زمننا القادم .

الهـوامش

١- راجع : Milan - Kundera ; L Art du Roman . essai . Gallimard. Paris. 1986. P . 32- 33.

٢- راجع بشأن هذا التوضيح المرجع السابق نفسه .

٣- راجع : إدوار سعيد : « الثقافة والإمبريالية» . نقله إلى العربية : كمال أبو ديب . دار الآداب . بيروت ١٩٩٧ ص ١٩٠ . حيث يتكلم المؤلف عن ورثة عرش مصر من نواب السلطان الذين شكلوا سلالة محمد على ، والذين كما يقول : ورطوا مصر أعمق فأعمق فى ما سمى « الاقتصاد العالمى » وهذا مما أدى ، حسب قوله إلى : تسارع التشوه المتعدد فى الاقتصاد المحلى [....] وزيادة عجز الميزانية»

٤- أشير ، بهذا الصدد، إلى مثال فاقع ، وغير بعيد عن ذاكرتنا ، عنيت دور الأقمار الصناعية ، ووسائل التوصيل الإلكترونى ، فى رسم صورة مختزلة ومشوهة لما كان يحصل من فظائع فى حرب الخليج .

٥- أذكر على سبيل المثال المعيار الأفلاطونى الذى رفع الموسيقى فوق الشعر . وقدم الملحمة على التراچيديا ، وذلك على أساس المحاكاة الأقرب الى المثال الأعلى (الجمال) ، وأشير ، على سبيل المثال أيضاً ، إلى إيلاء النقد العربى الشعر الحكمى أهمية فنية ملحوظة ، وتقويمه عالياً ، وذلك على أساس تمثله الأوضح ، والأكثر قرباً ، من المعنى الشريف . أى على أساس محاكاة قِيَم المرجعية الموروثة .

٦- راجع شرح أرسطو لهذه الوظيفة ولعلاقتها بقواعد شعرية المأساة فى كتابه : «فن الشعر»

٧- راجع : السكاكى – الإمام محمد بن على فى كتابه : «مفتاح العلوم» ، دار الكتب العلمية . بيروت ١٩٨٣ ص ٣٢٩ وما بعد . حيث يرى بأن الحقائق تعنى المسميات بأسمائها . أى الألفاظ بمعانيها باعتبار وجودها الأسبق ، وكون الألفاظ موقوفة عليها .

٨- وقد عبّر عن ذلك عمود الشعر العربى حيث قوم الصورة الشعرية بمعيار المقاربة بين المشبه والمشبه به، والمناسبة بين المستعار منه والمستعار له ، بحيث لا تبتعد الدوال عن مدلولاتها ، أو تغرب عن مرجع لها.

٩- راجع : Thomas Pavel : *Univers de La Fiction Collection Poetipue* . Aux Editions du Seccil . Pariis. 1988, P. 21.

١٠- نُحيل القارىء هنا إلى محاضرات « دى سوسير » المعروفة ، وخاصة ما يتعلق منها بالمدار المغلق الذى يضع ضمنه العلاقة بين الدال والمدلول والدلالة . راجع:

F. de Saussure: Cours de Linguistqe générale. Payotheque Paris.1079. P; 97- 103.

١١- راجع بصدد هذه القواعد :

Vladimir Propp , : La morphologie du conte . Paris, 1965 .

١٢- أورده Pavel مرجع مذكور ص ١٤٧ .

١٣- للتوسع فى هذه الفكرة ، راجع : يمنى العيد . « نقدنا : غربة مع الأدب وكسور فى التاريخ » بحث قُدّم فى مؤتمر النقد الأدبى الذى أقامته كلية الأدب فى جامعة البحرين تحت عنوان : « نحو رؤية جديدة لنظريات النقد الأدبى » وذلك بتاريخ ١٧ – ١٩ أبريل (نيسان) ١٩٩٣ .

١٤- راجع: Foucault - Mich , Les mots et les choses . Ed. Gallimard, Paris 1966 . P.51.

١٥- راجع : ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة. ترجمة : محمد البكرى ويمنى العيد. دار : توبقال. المغرب ١٩٨٦ . ص ١٧ و ١٨ و ١٩ .

١٦- راجع :- Mikhail Bakhtin : Esthetique et Théorie du Roman Ed : Gallimard . Paris . 1978. Ch : Vll

١٧- راجع : تزفيتان تودوروف فى « نقد النقد » . ترجمة: سامى سويدان . منشورات: مركز الإنماء القومى . بيروت : ط أولى ١٩٨٦ . ص ١٥١ .

١٨- إدوارد سعيد . مرجع مذكور ص ١٤٥ .

١٩- المرجع السابق نفسه ص ١٤٣ .

٢٠- المرجع السابق نفسه ص ٨٥.

٢١- المرجع السابق نفسه ص ١٤٦ .

٢٢- المرجع السابق نفسه .

٢٣- أورده :

Jouve - Vincent: L'effet- Personnage dans le Roman . Paris, . P.U F. 1992. P. 10-11 .

٢٤- المرجع السابق نفسه ص ١٠ .

٢٥- راجع : Tomas - Pavel . مرجع مذكور ص : ٩٧ .

٢٦- راجع: Jouve - Vincent . مرجع مذكور ص ٧٤ .

٢٧- أورده جوف ، أنظر المرجع السابق نفسه ص ٣١ .

٢٨- إدوارد سعيد . مرجع مذكور. ص ١٣٥.

٢٩- راجع : Jouve- Vincent . مرجع مذكور ص ٢٩.

٣٠- راجع : Milan - Kundera . مرجع مذكور ص : ٨٩ .

ثانياً:

تحولات النظرية الأدبية

النقد الأدبى إلى أين ؟

عز الدين إسماعيل

فى مثل هذه الأيام من القرن الماضى برزت الرغبة فى الفكر الغربى وأخذت تنمو للتوحيد بين «فلسفة الثقافة» Philosoply of Culture المثالية فى نزعتها «*الكنطية الجديدة*» من جهة ، والدراسة المادية العيانية لما فى الوجود من تنوع وخصوصية ، والتحقق المادى للظواهر الإيديولوچية (أى الإيديولوچيات كما تتجسد عمليا فى الواقع) ؛ وهذا ما قدمته الفلسفة الوضعية ، من جهة أخرى .

ووفقا لهذه الرغبة فى التوحيد بين هاتين النزعتين بدأت الشكلانية الأوربية فى التشكل فى السنوات الأخيرة من القرن الماضى (وفى هذا الصدد تذكر أسماء مثل (Fiedler, Hildebrand, Meier - Graefe) ؛ وكانت هذه الشكلانية اتجاها معاديا كذلك لوضعية الحقبة السابقة ولفلسفة الجمال (الإستطيقا) المثالية على السواء ، تلك الفلسفة التى كانت أميل إلى الغوص فى الكليات وإلى التعميمات ، دون مبالاة بظواهر الفن العيانية .

وعند منعطف القرن الماضى احتدمت كذلك المعركة على الجبهتين معا ، جبهة *الإستطيقا الوضعية وجبهة الإستطيقا المثالية* .

كذلك تطالعنا فى الحقبة نفسها فلسفة كارل فسلر ومدرسته فيما عرف باسم *الفيلولوچيا الجديدة* المثالية ، التى حاولت تطويع الفلسفة المثالية لدراسة المشكلات العيانية فى الألسنية وفى تاريخ اللغة .

وفى تاريخ الأدب ظهر الميل إلى تفهم الحقيقة العيانية والخاصة ، وتاريخانية الظاهرة الأدبية ، دون إهمال مهمة القيام بصياغة مبادئ عامة فى رؤية موحدة للعالم .

وهكذا ظهرت مجموعة من الكتب فى فلسفة الإستطيقيا فى أواخر القرن التاسع عشر ، انصرفت إلى المشكلات والمطالب العيانية والخاصة بدراسة الفن ، مخالفة بذلك الإستطيقا السابقة كل المخالفة ، من حيث إنها تجعل همها المطالب العامة للنظرية الفلسفية ، ولكنها لم تكن كذلك مؤلفات تمثل نمط التفكير الوضعى المألوف .

فى حقبة الفلسفة *الكنطية الجديدة* ، التى سبقت هذا التحول ، ساد الميل إلي صياغة المبادئ والمناهج المكتفية بذاتها فى نظام يجمع بينها ، ثم اتضح الميل فى الحقبة التالية إلى التغلغل فى عالم الأشياء العيانية والأحداث التاريخية الحية فى تميزها وتفردها ،

وذلك من خلال فكرة مفردة (بدلا من الحديث مثلا عن الثورات بعامة يكون الحديث عن الثورة الفرنسية) .

وهكذا كانت الرغبة فى الماضى تتجه إلى جعل الغايات تتلاقى فى الفكر المجرد الذى يتعلق بالعالم ، ثم حدث تحول إلى فهم الحقائق العيانية للحياة وللتاريخ فى كل ما يشتملان عليه من تنوع واختلاف .

هل أمكن التوفيق والتوحيد أو التأليف بين التوجه الفلسفى العام وإدراك الظواهر الإيديولوچية فى تعيناتها المادية ؟ أو لنقل بين المثالية التجريدية وتجريبية الوضعية ؟

هناك *محاولتان* للتغلب على صعوبة هذا التوفيق ، *إحداهما* تتمثل لدى البعض فى الاعتماد على فلسفة فى الحياة شبه صوفية semi - mystical، ولكنها فلسفة تتميز بانبهامها وبكونها غير تامة أو شاملة . وهى لهذا لا تقدم حلا جذريا . *والمحاولة الأخرى* تتمثل لدى البعض الآخر فى الاتجاه إلى المادية الجدلية ، حيث يذهب هؤلاء إلى أن التأليف المنشود بين رؤية العالم الفلسفية والدراسة التاريخية العيانية للظواهر الخاصة بالفن والعالم والأخلاق والدين .. الخ . لا يمكن تحقيقه - أى هذا التأليف - إلا على أساس المبادئ الصلبة للمادية الجدلية .

والمسألة من هذا المنظور الجدلى تتلخص فى أن هناك فجوة بين النظرية العامة، الخاصة بالأبنية العليا الإيديولوچية ، والمعالجة المادية لبعض المشكلات الخاصة ، وأنه من الضرورى ملء هذه الفجوة ، كما أنه من الضرورى التغلب نهائيا على التفكير الساذج الذى يذهب إلى أن خاصية التفرد النوعى فى الفن مثلا يمكن أن تتحول فجأة لتكون شيئاً آخر خارج الإطار الاجتماعى : «ففى إطار النظام الاجتماعى على وجه الدقة لايمكن أن تكون هناك فروق نوعية عميقة» .

فى هذا الإطار يلاحظ أن كل النظريات البرجوازية وكل الفلسفات الثقافية ، تعتمد بصفة أساسية على مقولتين هما :« *المعنى*» و «*الوعى*» ، ثم تأتى الفلسفة المثالية لتضيف إليهما وعيا آخر تجعل موقعه بينهما ، هو «*الوعى المتعالى*» Transcendental consciousness أو الوعى المطلق Bewusstsein Uberhaupt، ووظيفته هى أن يحفظ للأفكار المجردة سلامتها واكتمالها وصفاءها وخلاصها من التشويش والذوبان فى ماهو قائم فى الواقع المادى .

لقد اقتصرت الدراسة حتى وقتنا الحالى على الاهتمام بعمليات الإبداع الفردى وفهم القيم الإيديولوچية ، وعلى وجه الخصوص من الناحية النفسية، وتجاهل حقيقة أن

الشخص المنفرد والمنعزل لا يخلق الإيديولوچيات ، وأن الإبداع الإيديولوچي وفهمه إنما يتحققان فى عملية التواصل الاجتماعى .

إن كل فعل مفرد فى عملية إبداع الإيديولوچيا هو جزء لا ينفصل عن العلاقات الاجتماعية ، وهو واحد من مكوناتها التى يكون الاعتماد عليها ؛ وهو لذلك لا يمكن دراسته منفصلا عن العملية الاجتماعية الكاملة التى تمنحه معناه . وكل ذلك راجع إلى أننا نميل إلى تصور أن الإبداع الإيديولوچى عملية فهم واستيعاب وإدراك باطنية ، ولا نلاحظ أنها تتحقق فى الخارج ، ماثلة للعين والأذن واليد. والذى نفهمه ونعنيه ونحرص على تأكيده هو أن الإبداع الإيديولوچى لا يتحقق إلا من خلال التلازم بين شقين هما :عملية الإبداع الفنى ، وعملية الفهم ، وهما العمليتان اللتان تشيران إلى *المرسل والمستقبل* ، أو إلى *المنتج والمستهلك* . وهذا يعنى أن الإبداع الإيديولوچى بشقيه : الإبداع والفهم، لا يتم فى داخلنا ، بل فيما بيننا (وسيكون لهذا علاقته بفكرة الاستهلاك) .

إن كل منتَج *إيديولوچى* ideologeme هو جزء من الواقع الاجتماعى المادى المحيط بالإنسان ، أى أنه جانب من الأفق الإيديولوچى المادى .

وأيا ما كان معنى الكلمة ، أية كلمة ، فإنها تكون حاضرة حضورا ماديا أولا وقبل كل شىء ، بوصفها شيئا ملفوظا ، أو مكتوبا ، أو مطبوعا ، أو مهموسا به ، أو جرى التفكير فيه؛ أى أنها على الدوام جزء له حضوره الموضوعى فى بيئة المرء الاجتماعية . وهكذا يمكن أن يقال إن كل منتج إيديولوچى هو موضوع للتداول والتواصل الاجتماعى ، حيث يتحدد معناه النهائى ، وإنه ليس موضوعا للاستخدام أو التأمل أو التجربة العاطفية أو المتعة الحسية على مستوى الفرد .

وقد نشأ عن هذا الفهم انقسام ملحوظ فى حركة البحث عن المعنى ؛ فالقول بمادية المبدع الإيديولوچى يؤسس المعنى فى قلب العلاقات الاجتماعية ، استنادا إلى مبدأ عام هو أن الأشياء لا تأخذ معانيها إلا فى المجتمع ، ومن المجتمع ، وأنها لا تحصل على المعنى إلا فى هذا الإطار وعلى هذا الأساس . وهذا القول يصادر على المنحى النفسى الذاتى حين يتقدم كذلك لتقرير معنى المبدَع الإيديولوچى ، فينفى فكرة أن المعنى لا قيام له إلا فى الوجود المادى الخارجى للمبدَع . ذلك بأن المنحى النفسى الذاتى يؤسس المعنى فى باطن الذات المبدعة .

وإلى هنا يمكننا أن نقف على جملة من الأسئلة المحيرة ، المتعلقة بالمعنى ؛ أين ترانا نبحث عن المعنى ؟

- فى اللغة ذاتها أو فى تداولاتها ؟

- فى الذات أو فى الموضوع ؟
- فى النفس أو فى المجتمع ؟
- فى المثال أو فى الواقع المادى (التجريبى) ؟
- فى المجرد أو فى العيانى ؟ .. إلخ .

ولعل هذا كله ينضوى تحت قسمة جستاف تيوبور فخنر للفلسفة إلى فلسفة من أعلى nvon oben وفلسفة من أسفل von unten

وهناك اسمان فى مساحة الفكر النقدى لابد من تذكرهما للوقوف على خلفية النظريات المختلفة التى راجت فى الربع الأول من القرن العشرين هما : جتفريد سمپر *Gottfried Semper* *وألويس ريجل* Alois Riegl؛الأول بنظريته الميكانيكية فى العمل الفنى ، حيث يرى أن هذا العمل «نتاج آلى يتشكل من هدف بعينه، ومادة أولية (خام) ، وتقنية» . وقد كان هذا التصور وراء كل النظريات التى نشأت لشرح منشأ الأشكال الفنية والأساليب المختلفة على أساس من تقنيات بعض الصناعات (كالنسيج وصناعة الفخار وصناعة الحلى ، وغير ذلك مما عرفناه كذلك فى لغة بعض النقاد العرب القدامى) . وقد تعرضت كل هذه النظريات للنقد المدمر الذى وجهه إليها الثانى ، أى ريجل .

كانت الصيغة التى طرحها ريجل فى مقابل تعريف سمپر هى : أن العمل الفنى هو نتيجة إرادة فنية محددة ، لها هدفها ، تتكشف فى الصراع مع الهدف العملى ، والمادة الأولية ، والتقنية . ومفهوم «*الإرادة الفنية*» ، الذى يميز التحول الحاسم فى هذا التعريف، وذلك لمقاومته لما هو مادى ، حين يضاف إليه الهدف النفعى (إذا صح أن هناك هدفا نفعيا للإبداع) ، والتقنية ، فإنه يشكل معهماالمفاهيم الأساسية للدراسة الشكلانية للفن فى أوربا الغربية عند نهايات الربع الأول من هذا القرن.

هذا الاتجاه يلقى بكل الأهمية على فكرة «الإرادة» فى شرح كل ما طرأ من تغير وتطور فى تاريخ الفنون ، حيث يرُد ذلك إلى ما حدث من تغيرات فى الإرادة الفنية ، وليس إلى أى عامل آخر ؛ فليس للتقنية فى هذا الاتجاه أى دور إبداعى ، كما أن القدرة الفنية لا تأثير لها فى تشكيل «الإرادة الفنية»

ولم تقبل الماركسية مفهوم «الإرادة الفنية» ، كما أن التعارض بين الإرادة والقدرة الحرفية (التقنية) لم يلق القبول كذلك خارج دائرة الماركسية ، وإن كان من غير المعقول فهم تاريخ الفن على أساس أنه تاريخ اكتمال القدرة الحرفية .

والواقع أن الماركسية رفضت حينذاك ما روجته النظريات الوضعية ، سواء منها النظريات ذات النزعة الطبيعية naturalistic والنظريات ذات النزعة النفعية -

utilitarian: الأولى تلتقى مع المادية الآلية فى أنها تتجاهل الفروق بين الموضوعات الإيديولوچية والموضوعات الفيزيائية ، وتجتهد فى الكشف عن الانتظام الآلى الطبيعى فى كل مكان . ومن الواضح أن هذه النزعة الطبيعية ليس لها مدخل لا إلى التشكيلات الأكثر تعقيدا ، كالعلم والأدب ، ولا إلى أى جانب من الجوانب المادية فى الإبداع الإيديولوچى كذلك . أما النظريات الأخرى ذات النزعة النفعية فقد أساءت كذلك فهم الخصائص المميزة للنتاج الإيديولوچى حين راحت تفهم الموضوعات الإيديولوچية من خلال عقد الشبه بينها وبين أدوات الإنتاج ، وأحيانا بينها وبين السلع الاستهلاكية . فالعمل الفنى أو الإيديولوچى بعامة لا يُستهلك بصورة فردية كما يستهلك الطعام والشراب ، وإن جاء التعبير عن هذا الطراز من الاستهلاك فى شيء من اللباقة ، كأن يجرى الحديث عن المتعة الفنية، أو الاستمتاع العقلى بمعاينة الحقيقة، أو السعادة، أو النشوة الفنية ... إلخ . وهذا ما رفضته الماركسية نهائيا ، لكونه غير ملائم للطبيعة الاجتماعة الخاصة للظاهرة الإيديولوچية ، ولأنه يئول آخر الأمر إلى مذهب *اللذة* hedonism ولم يفلت الشكلانيون الروس فى فهمهم للشكل الفنى من الوقوع فى دائرة هذا المبدأ .

وقد وقع النقد الماركسى فى دراسته لانعكاسات البيئة الإيديولوچية فى المحتوى الأدبى فى ثلاثة أخطاء قاتلة :

(١) أنه فهم الأدب من خلال الانعكاس وحده ، أى أنه جعل من الأدب مجرد خادم للإيديولوچيات الأخرى وناقل لها ، مع التجاهل شبه المطلق لما لحقيقة العمل الأدبى من دلالة لها استقلالها ، ولاستقلاله الإيديولوچى ، وأصالته .

(٢) رأى فى الانعكاس الإيديولوچى انعكاسا مباشرا للوجود ذاته أو للحياة ذاتها ، ولم يأخذ فى الحسبان حقيقة أن العمل الأدبى لا يعكس إلا الأفق الإيديولوچى ، الذى يعد هو ذاته مجرد انعكاس للوجود الواقعى . ومن هنا كان الكشف عن العالم الذى يصوره الفنان شيئا آخر مغايرا تماما لإدراك واقع الحياة الفعلى .

(٣) أنه أضفى على الموضوعات الإيديولوچية الأساسية التى يعكسها الفنان فى عمله الفنى صفات الاكتمال والجزم ، محيلا بذلك المشكلات العملية والمنتجة إلى موضوعات جاهزة ، ومقررات واستنتاجات فلسفية وأخلاقية ودينية وسياسية ... الخ . هذا فى حين أن الفنان لا شأن له بالموضوعات المقررة أو المعدة سلفا ؛ فهذه عناصر غريبة فى العمل الأدبى، ومكانها المناسب هو النظم العلمية ، والنظم الأخلاقية ، والبرامج السياسية ، وما أشبه ؛ فهذه الموضوعات الجاهزة والجازمة dogmatic لا تشكل مطلقا النواة التى ينطوى عليها محتوى العمل الأدبى .

والآن ماذا نجد على الساحة النقدية ونحن عند منعطف القرن ؟ نجد بقايا أو آثارا من كل شيء ، بعضها يتجه إلى الذبول والضمور وبعضها مازال صلبا، وربما كان قابلا لأن تدب فيه حياة جديدة فينمو فى إهاب مغاير فى قليل أو كثير لما كان عليه من قبل :

* هناك بقايا منقرضة من البنيوية ، وهناك غصون من البنيوية التوليدية تتنسم الهواء فى جهود قلة محدودة من الدارسين على المستوى الأكاديمى ، ولكنها - فى تصورى - لن يكتب لها الاستمرار على الساحة واحتلال مكان مرموق فيها إلا إذا دخلت فى تحالف مع نظريات أخرى ، وعلى وجه الخصوص مع النظرية البلاغية المعاصرة (حين تستخدم كلمة البلاغة أو الريطوريقا rhetorics فى الساحة النقدية المعاصرة فإنها لاتئول فى معناها إلى البلاغة التقليدية القديمة ، بل يقصد بها بلاغة الخطاب الروائى ، (ومن ثم كان عنوان الكتاب المشهور لواينى بوث) ، ومع نظرية «القراءة» بما تعنيه من التحليل البلاغى الدقيق والحذر ، ومع كل النظريات التى تهتم بالتاريخ ، والمجتمع ، والذات .

* وعلى ذكر القراءة نتذكر أن منهج القراءة البلاغى كان الإضافة التى قدمتها *التفكيكية* إلى المجال النقدى فى *السبعينيات* من هذا القرن ، سواء الفرنسية منها والأمريكية . لكن المنظّرين الذين تابعوا هذا المنهج ما لبثوا أن تخلوا عن الأهداف التفكيكية فى نظريات تناهض فى أهدافها التفكيكيةَ فى رؤيتها للغة والوجود الإنسانى وإن لم تنبذها كلية . وعلى سبيل المثال عندما يدمج المنظرون للقراءة وجهات نظر *بول دى مان* فيها فإنهم يضيفون إليها شيئا مخالفا حين يفترضون أن القراءة مرتبطة بمسألة القيمة ومحكومة بها . ذلك بأن القراءة تنطوى على القيم التى يرغب الإنسان فى تأكيدها أو الكشف عنها أو امتحانها . وبعض القراءات يرتبط بقيم تواجهها قراءات أخرى وتعارضها ؛ كما أن القراءة قد تكشف كذلك عن قيم لم تكن فى الحسبان .

* وإلى جانب هذا نجد أن التوجه الأخلاقى فى الآونة الأخيرة قد أخذت الحياة تدب فيه مرة أخرى لينهض مقاوما لأفكار «ديريدا» وغيره من المنظرين ، ومستدركا عليها ، على أساس أن هؤلاء أخفقوا فى بحث حقيقة بسيطة وواضحة تتعلق بالأدب ، وهى أنه يتكلم عنا ، عن حيواتنا واختياراتنا وعواطفنا وأفكارنا وتوجهاتنا وتحيزاتنا ، وعن وجودنا الاجتماعى ، وعن جملة علاقاتنا . ومن هنا جاءت الدعوى بأن النظرية الأدبية فى حاجة إلى نظرية أخلاقية لكى توضح ذلك الشيء الذى تقدمه الأعمال الأدبية إلى فهمنا للحياة، ولكى تطرح الأسئلة الأخلاقية المتصلة بالقيم التى يقدمها النص ولكنه لا يكشف عنها.

* وعلى الخريطة المعاصرة مازالت النظرية العامة تسمح بمكان لا بأس به للعودة إلى نظرية الأنواع الأدبية ومراجعتها فى ضوء نموذج جديد تلتقى فيه الأطراف المختلفة وتتجاذب . وفى العقد الأخير الذى نعيش فيه فى هذا القرن حدث تغير فى هذه النظرية، كان نتيجة لانتظام التاريخ والسياسة واللغة والفكر والتكنولوجيا فى نسق متصل ، على نحو رأى معه البعض أنه لن يكون هناك بأس فى الواقع فى إعادة صياغة نظرية الأدب بعامة على أساس من الأنواع ، على نحو ما أعيدت صياغة الرياضيات فى بواكير هذا القرن على أساس من نظرية الخصائص والعلاقات المميزة لمجاميع الأعداد . وقد صارت نظرية الأنواع مطالبة بأن تعدل نفسها على نحو يجعلها قادرة على شرح التغيرات الكثيرة التى طرأت على الأنواع الأدبية ، بخاصة ما صار من التداخل بين بعضها وبعض ، وتبادل الأمكنة فيما بينها بكل سلاسة .

ومن أطرف ما يلاحظ فى وقتنا الراهن ما كان من تأثير للنظرية الأدبية فى الحقول المعرفية المختلفة .

فمن المدخل الظاهراتى استقرت نظريات القراءة فى العموم على أن القارئ يشارك فى تأليف النص، ومن ثم تتأثر قراءته بموقفه الشخصى فلا تكون قط قراءة بريئة أو حيادية. والمحلل النفسى يصنع الشىء نفسه ؛ فهو شريك فى تأليف نص ما يقوم بتحليله / قراءته ، ومن ثم فهو - كالقارئ - ليس مجرد ملاحظ حيادى . وهنا يتضح أن النظرية الأدبية لم تعد عالة على النظرية التحليلية النفسية، بل الأمر على النقيض غالبا.

ومن المدخل التفكيكى يقال كذلك إنه ما دامت النظرية الأدبية خطابا على خطابات أخرى فإنها قادرة على أن تحلل بالضرورة الخطاب التاريخى وتصبح بذلك نظرية فى التاريخ والخطاب التاريخى بقدر ما هى نظرية فى الأدب . ذلك بأن منظّرى الخطاب التاريخى لم يعودوا يستطيعون تجاهل مفاهيم منظّرى الأدب الخاصة باللغة والكلام والنصوصية ، من حيث إن هذه المفاهيم قد خلقت مشكلات لم تكن مطروحة من قبل ، تتعلق باللغة فى المنظور الأدبى وكيف أنها أبعد ما تكون عن التحدد ، وهو المفهوم الذى تنتمى إليه تفكيكية ديريدا .

* ومن الواضح كذلك أن المنظرين للحركة النسائية والمنظرين السود يشكلون جانبا من حركات سياسية وثقافية أوسع نطاقا ، تدعو إلى المساواة فى ساحة السوق . وفى الوضع الاجتماعى ، وفى المجال السياسى والمؤسسات التعليمية . ومن هنا وقف منظرو الأدب فى هذين الفريقين موقف المعارضة للنظريات القائمة التى تدعم

علـى نحو مباشر أو غير مباشر الوضع الراهن فى الدراسات الأدبية . وقد اكتسب هؤلاء قوتهم من رفضهم لاستبعادهم من ساحة النظر ، ولتراث أدبى لم يأبه بألوان التراث الأخرى البديلة أو لم يعرفها . وعندما يدخل بعض المنظرين من هذه الجماعات ، أو من يقف إلى جانبهم ، إلى المجال الأكاديمي ، ويأخذون فى التنظير للكتابة ، فإنهم يكتبون ما يعارض النظرية القائمة ، وما تنطوى عليه من استبعاد للآخرين .

وهم يعيدون تحديد النظرية الأدبية من خلال ربطها بغايات جديدة . يقول الناقد الأسود هنرى لويس چيتس Henry Lowis Gates فى هذا الصدد : « *يجب علينا أن نعيد تحديد النظرية نفسها فى نطاق ثقافاتنا السوداء ، وأن نرفض التسليم بالادعاء العنصرى بأن النظرية شيء يصنعه البيض من الناس بحيث يصبح قدرنا هو أن نقلد زملاءنا البيض .... لقد ورثنا جميعا النظرية النقدية (التى قدمها البيض) ولكننا نحن النقاد السود قد ورثنا كذلك التراث النقدى الوطنى الأسود ، ومهمتنا الآن هى أن نبتكر نظريتنا النقدية الخاصة ونستخدمها ، وأن نطرح تصوراتنا ، وأن يكون وضعنا فى النطاق الأكاديمي بوصفنا أجزاء تستجيب سياسيا فى كلٍّ اجتماعى وثقافى ، أمريكى - أفريقى* ».

وكذلك يحاول الاتجاه النسائى فى النقد من جانبه أن يراجع النظرية الأدبية ويعيد صياغتها حتى تشتمل على قدر من الأفكار العامة المتعلقة بالاختلافات النوعية بين الرجل والمرأة ، والنتائج الأدبية المترتبة على هذا ، بحيث تستجيب النظرية لهذه الاختلافات النوعية والثقافية بين الذكور والإناث من القراء والكتاب . والنظرية التى كانت موضع النظر والمراجعة وإعادة الصياغة من جانب هذا الاتجاه هى النظرية الشكلانية فى الأدب، من حيث إنها تنفى الوظائف الاجتماعية والسياسية ، وتتجاهل الفروق القائمة فى التراث، التى تشخص الأبيض والأسود ، والذكر والأنثى ، من القراء والكتاب . وفى مقدمة ما تركز عليه هذه المراجعة القائمة على أساس هذه التفرقات ، أثر النظرية على المواقف الاجتماعية والسياسية .

وإذا كان النقاد الثقافيون يحاولون بصفة عامة أن يجعلوا القراء على وعى بالإيديولوچيا التى تفرضها الكتابة الأدبية عليهم ، فإن المنظرين السود ومنظرى الحركة النسائية غالبا ما ينضمون إلى الماركسيين والماركسيين المراجعين للماركسية ، لكى يتعقبوا إجراءات الصراع الطبقى والاستغلال ويصفوها .

على أن بعض منظرى الحركة النسائية يرتبطون كذلك بعلماء النفس التحليلى ، وبالعلامة «لاكان» على وجه الخصوص ، لتقديم نظريات جديدة عن الذات Self.

على أن النظرية النسائية إذا كانت تنطلق من التسليم بالاختلاف النوعى بين المرأة والرجل ، وفى هذا تتفق جميع الاتجاهات النسائية ، فإن الأمور بعد ذلك تختلف بين هذه الاتجاهات . وفى ظنى أن هذه الاختلافات ستظل قائمة ، وستتسع الشقة بين بعضها وبعض مع مضى الزمن ، إلى أن تنتهى الحركة كلها وتصبح تاريخا ، أو أن تجد النموذج الذى يتجاوزها جميعا ليقدم الصيغة التى تلائم الزمن القادم .

وفى وسعنا أن نتمثل النظرية النسائية ونظرية الملونين بل نظرية العالم الذى يعرف بالعالم الثالث فى طبيعتها الاجتماعية والسياسية فى الوقت الراهن ، فى ضوء الواقع الفعلى لهذه النظريات ؛ إذ إنها فرضت نفسها على الساحة الأكاديمية بوصفها تجليات لحركات غير أكاديمية أوسع نطاقا ، تناضل من أجل تغيير أوضاع المرأة وكل الأقليات التى تعيش فى نطاق المجتمع .

والسؤال على المستوى النقدى هو : ماذا تستهدف هذه الحركات أو هذه النظريات إحداثه على مستوى النظرية الأدبية ذاتها ؟

والجواب المباشر هو أن المسهمين فى هذا النشاط وإن كانوا يخاطبون فى المحل الأول جمهورا من المستمعين الأكاديميين فإنهم ينشدون مع ذلك تغيير كيفية القراءة لدى القراء ، وكيفيات التفكير والكتابة . والهدف من هذا هو جعل الأفراد على وعى بالجماعات التى ينتمون إليها ، وتعليمهم كيفية قراءة النصوص التى تدعم تحيزات المجتمع القائم على الاستثناء قراءة مضادة .

لكن المفارقة المهمة هنا هى أن نقاد هذه الحركات النسائية والحركات المضادة للعنصرية هم أنفسهم قد نشأوا ومارسوا عملهم فى نطاق المؤسسة العلمية ، على نحو يحد من لغتهم ومن إسهامهم مع الجمهور الأوسع غير الأكاديمى الذى يرغبون فى تغييره.

ولم تجد هذه المفارقة حلا حتي الآن ، ولكنها ستظل قضية من القضايا الكثيرة التي يرجى حلها فى نطاق النظرية فى المستقبل .

※ ونحن الآن نعيش فى نهاية القرن فى حقبة نسميها على مستوى الإبداع والنقد على السواء حقبة ما بعد الحداثة . وفى هذه الحقبة يمكن ملاحظة هيمنة الطابع الاستهلاكى على المجتمعات العالمية : والسؤال الذى يطرح نفسه على الحاضر وعلى

المستقبل هو : كيف يمكن للجمالى أن يحقق وجوده فى إطار هذه المجتمعات ؟ هل يمكن الجمع بين الاستهلاكى والجمالى ؟ وعلى أى نحو يمكن أن يتحقق هذا الجمع؟ هل يكون الناتج سلعة استهلاكية تستثمر القيم الجمالية وتستعين بها على الرواج فى سوق الاختيارات المفتوحة والبدائل اللانهائية ؟ أم يكون الناتج عملا جماليا يعلو على المستهلَك (بفتح اللام) بأن يحيله إلى القيمة الدائمة ؟ أى أنه يصنع الجميل من المستهلك بأن يقتنص هذا المستهلك ويقيده قبل أن يتوارى . والمفارقة قائمة فى هذا الجمع فى الحالين : فى الحالة الأولى يوظُف الجمالى الدائم ليكون فى خدمة الاستهلاكى المتناهى (وعن هذا النزوع ينشأ ضرب من الاغتراب لدى المبدع) ، وفى الحالة الثانية يرفع الجمالى الاستهلاكى إلى مستواه ولكن لكى ينقضه (وعن هذا النزوع ينشأ ضرب آخر من الاغتراب):

- الاغتراب الأول الناشئ هو *اغتراب عن الذات* (لا وقت للانتظار أو النظر أو التأمل...).

- والاغتراب الثانى *اغتراب عن العالم* ، يمكن تلخيصه إجمالا فيما يشبه الشعار :

ليس فى الحياة ما هو جدير بالاحترام .

وهنا أتوقع أن النقد سيتكلم عن جماليات الإنتاج الاستهلاكى ، مكرسا بذلك توجه العالم ، أو ما يسمى نظامه الجديد الذى ينداح يوما بعد يوم لكى يغطى فى العقد الأول من القرن العشرين أكبر مساحة من العالم . وسيكون التيار المضاد هو ذلك الذى سيستمر فى التشبث بالنزعة الإنسانية . وعلينا أن نتذكر دائما أن الحياة بأسرها لا يمكن أن يسودها اتجاه واحد أو نظام واحد أو رؤية واحدة للوجود ، مهما بلغ هذا الاتجاه أو النظام من السطوة ؛ فسيكون هناك دائما الاتجاه والاتجاه الآخر ، أو النظام والنظام الآخر ، أو الرؤية والرؤية الأخرى ، بل لن يُعرف الواحد من هذه إلاّ بالآخر المختلف عنه . وعلى هذا سيكون الاتجاه أو التيار الأول ممثلا للنزعة البراجماتية (هل يمكن أن يكون الأدب والفن بعامة براجماتيا ؟ هذا هو السؤال الذى يجيب عنه هذا التيار بالإيجاب).

أما التيار الثانى فسيكون بتوجهه الإنسانى ممثلا للنزعة المثالية .

- الحياة فى الاتجاه الأول تحقق نموها وحركتها نحو الاكتمال من خلال الإنسان وعلى حسابه ؛ وهى عندئذ الهدف .

- والإنسان فى الاتجاه الثانى يحقق نموه وحركته نحو الكمال ؛ فهو عندئذ الهدف .

ومن هنا فإن القرن الحادى والعشرين هو بالضرورة قرن الصراع بين المثالية الإنسانية والبراجماتية الاستهلاكية . وسوف يتركز هذا الصراع على مستوى النظرية النقدية فى توجهين عامين أساسيين : الأول تأويلى (هرمنيوطيقى)، والثانى اتصالى communicational .

وسيكون هناك انقسام ثان فى العالم على المستوى النوعى generic بين نقد نسائى (بدأ منذ أربعة عقود ومازال نطاقه يتسع)، ونقد آخر هو النقد الذى يباشره الرجال.
ثم هناك انقسام على المستوى الجغرافى البشرى ، حيث يقف النقد (الذى بدأ مؤخرا ولكنه يكسب كل يوم أرضا جديدة)الذى أفرزته حركة ما بعد الاستعمار Post coloni-alism فى مقابل النقد الغربى الذى ظل طوال القرن العشرين يمارس هيمنته على الفكر النقدى العالمى ومايزال .

كذلك قد تتردد الهرمنيوطيقا فى القرن الحادى والعشرين بين أن تكون فلسفية أو أدبية ، أو على وجه الخصوص بلاغية . وقد تجد هذه التوجهات الفرعية من يميل إليها وينحاز لها ، ولكنها جميعا ستدعم توجها أعم نحو الدور النقدى للقارئ reader criticism أو على وجه الخصوص ما يعرف بجماليات التلقى .

وهنا يصح لنا أن نتذكر أن أضخم مادة تراثية فى موضوع التأويل (الهرمنيوطيقا) هي تلك التى تمتلكها الثقافة العربية ؛ لأن هذه الثقافة واجهت منذ وقت مبكر نسبيا قضية النص وحدود فهمه ، إلى أى مدى هو مغسول من أى إيحاء ، وإلى أى مدى يذهب به التأويل خارج حدود ملفوظه . وهذه الحقيقة تسمح لنا أن نقول – فى نهاية المطاف – إن لدى الفكر العربى المعاصر فرصة ثمينة فى أن ينتزع مساحة من الساحة النقدية العالمية فى القرن الحاى والعشرين بما يملك من مادة لم تدرس بعد الدراسة الكاشفة عن كل ما تنطوى عليه من إمكانات .

التفاعل بين المناهج النقدية
حالة فريدريك جيمسون

إبراهيم فتحى

تنعكس الليبرالية السياسية السائدة الآن فى تصور تعددى داخل مجال النقد الأدبى ، وأصبحت التعددية شعاراً للتقريظ على غرار المجتمع التعددى الذى ينفى النظام الشمولى . وتعنى التعددية – عند أنصارها – التفتح والقدرة على الحوار وسعة الأفق والمرونة. ويحذر وين بوث Wayne Booth فى «قوى التعددية وحدودها» من خطر نزعة تلفيقية تفترض أن أجزاء من كل منهج صحيحة ، وأن أجزاء أخرى خاطئة ، وتفترض كذلك أن ما من منهج مصيب على طول الخط أو خاطئ على طول الخط ، ويتضمن ذلك أن كل المناهج خاطئة ومصيبة بدرجة متساوية. وفى النزعة التلفيقية انزلاق نحو اقتطاف الأجزاء «الصحيحة» وتجنب الأجزاء الخاطئة من كل منهج لجمع قطع ميتة خامدة، بعد تمزيق أعمال الآخرين إلى شذور مبتورة لأخذ ما يعتقد أنه مفيد. والمناهج هنا تتجاور وتتبادل التأثير دون صراع فكرى .

ومن الملاحظ أن النزعة التلفيقية الانتقائية لا تأخذ فى الاعتبار أن المناهج المتصارعة لصيقة بسياقها التاريخى وممارستها الإيديولوجية والاجتماعية وليست رؤى فردية . وفى بعض الأحوال يؤدى البحث عن الوفاق والقواسم المشتركة أو سد الثغرات فى منهج من المناهج بمعطيات منهج آخر (سوسيولوجية الماركسية مثلاً بتكنولوجيا الشكلانية أو العكس) إلى افتراض إطار علوى فوق المناهج جميعاً، يجمع العناصر الضرورية المشتركة، وكأن هناك لغة وصفية محايدة، ومعايير موضوعية للمناهج ، تقوم بفهم المزاعم المتنافسة وتقويمها، وتفصل الصحيح عن الخاطئ ، ولكن من أين يجئ هذا الإطار الراسخ اللاتاريخى الذى يلجأ إليه هذا الافتراض فى النهاية لتحديد الصحيح والخاطئ، وهل هناك لغة شارحة واحدة لتقويم مشترك للمزاعم المتنافسة الصادرة عن مناهج يستبعد كل منها الآخر ، ناشئة عن تعدد التقاليد والقيم ؟

إن التعددية فى المناهج النقدية تعبير عن صراع فكرى يدور بين رؤى وقوى مختلفة، ولا يوجد أحد فوق الصراع يلعب دور الحكم المحايد . وليس من الواجب رد المناهج المتعددة إلى واحدية .

وسنأخذ مثالاً للتعددية عند الناقد والمنظر الأمريكى فريدريك جيمسون Fredric Jameson المنتمى إلى المنهج الاجتماعى (الماركسى).

يبدأ جيمسون كتابه «اللاوعى السياسى» بمناقشة الطرائق المحدودة النطاق، الجزئية والمحلية التى تبنى بها مناهج سائدة فى الدراسات الأدبية والثقافية موضوع تناولها واستراتيجياتها لاحتوائه، والتى تزعم أن قراءاتها هى على نحو ما كاملة ومكتفية بذاتها . وتلك المناهج هى المنهج التأويلى، والتحليلى النفسى، والأسطورى النقدى، والسيميوطيقى، والبنيوى. وهو يتساءل: هل على منهجه الماركسى أن ينافسها جميعاً على أرض تعددية السوق الأدبية اليوم؟ وهو يجيب بأن منهجه ليس بديلاً لهذه المناهج الأخرى يقذف بها إلى مزبلة التاريخ. وهو انطلاقاً من منهجه الاجتماعى التاريخى الإيديولوجى يرى أن نفوذ هذه المناهج نابع من انسجامها الصادق مع هذا القانون الموضعى أو ذاك داخل واقع الرأسمالية المجزأ ، الذى يمزق الحياة الاجتماعية إلى أركان وزوايا ومواضع . فالانفصال والتجزؤ وتعدد الفروع هو المنطق السائد لحياتنا اليومية وتجربتنا الوجودية .

وبالنسبة إلى منهج التحليل النفسى يقدم جيمسون شروط إمكان الفرويدية فى المؤسسات التاريخية للعائلة النووية، وإعادة تنظيم الرأسمالية للذات الداخلية مثلما أعادت تنظيم العالم الخارجى. إن بنية النفس تاريخية ولها تاريخ. فالتحليل النفسى شرط إمكانه إضفاء استقلال على العائلة بوصفها فضاءً خاصاً ، وإضفاء استقلال على الحياة الجنسية التى تنتج نسق علامات مستقل، أو بعداً رمزياً قائماً بذاته هو مصدر للسيميوطيقا الفرويدية. ويفعل جيمسون نفس الشىء مع تجربة اللغة الأدبية ، ليوضح الشرط التاريخى لإمكان الحس المعاصر بالرمزى، والتركيب اللغوى السيميوطيقى النصى للواقع. فاللغة تعرضت لتجريد من التجربة العينية وأقنمة كموضوع وكشىء مستقل وقوة مستقلة كشىء فى ذاته . ويعتقد جيمسون أن منهجه أفق يصلح لأن يندرج تحته الإجراءات النقدية التى تبدو متناحرة لا تقبل المقارنة فيما بينها ، وأن يخصص لكل منها مشروعية قطاعية جزئية داخل المنهج الشامل؛ وبهذا يلغيها فى احتفاظه بها .

وهو يضىء بعض جوانب منهجه الشامل، الذى لا يتجاهل المناهج الأخرى التى هى استجابات متعددة لتاريخ متشيئ بل يخترقها وينفذ إلى الجانب الآخر داخل البعد السياسى الاجتماعى ، بإضفاء طابع تاريخى جذرى على الإجراءات الجزئية . فليست

المسألة صهر الاتجاهات الأدبية المختلفة معاً .

وهو لا ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه شيئاً فى ذاته مستقلاً عن عمليات إنتاجه وعمليات تلقيه ، فالعمل عنده يجيء أمامنا بوصفه ما قد قرئ من قبل وما نستوعبه من خلال طبقات مترسبة من تفسيرات سابقة، ومن خلال عادات قراءة ومقولات متراكمة نمت وتطورت بواسطة تقاليد تفسيرية موروثة . فالعمل ليس أيقونة بين أشياء ، ولا يقطن شبح دولة جمالية مستقلة . والعلاقات بين النص والنص التحتى الاجتماعى ليست علاقة انعكاس خامد ، بل علاقات ديناميية تقوم على الإنتاج والإسقاط والتعويض والكبت والإزاحة ، فالأعمال الأدبية ممارسات رمزية واستراتيجيات تقدم حلولاً شكلية أو متخيلة لتناقضات اجتماعية لا تقبل انفراجاً . وعنده تنتمى النصوص إلى مركبات إيديولوجية تعد أداء كلامياً مستمداً من اللغة الأوسع للخطاب الطبقى ، وهذه الخطابات تنتمى إلى أنماط إنتاج ليست أشياء من خارج الأعمال تنتمى إلى الاقتصاديين ؛ فتعاقب وتزامن أنماط الإنتاج هو تعاقب وامتزاج أنظمة علامات سائدة ، فالنمط البدائى يقوم على سرد سحرى أسطورى، والرقى على أنظمة قرابة وعقائد أو أنظمة سياسية ، والنمط الإقطاعى على علاقات سيادة وتبعية شخصية ، والرأسمالى يقوم على علاقات صنمية سلعية . وترسل أنظمة العلامات رسائل تنتمى إلى أنماط إنتاج مختلفة ؛ وهى رسائل متناقضة فيما بينها؛ وهى إيديولوجية الشكل اللصيقة بالأجناس الأدبية التى يتكون منها العمل . والجنس الأدبى عنده وسيط لا غنى عنه بين التحليل النصى المحايث ، وتاريخ الأشكال الثقافية ، وتطور الحياة الاجتماعية.

وهو بنفس الطريقة الجدلية يتعامل مع مستطيل جريماس ، بخاناته الفارغة، والإمكانات المنطقية الموجودة فى كل الجماعات، التى على خلفيتها يقاس ويصنف مضمون كل نص. إن البنى السيميوطيقية فى مستطيل جريماس تعد البنى المنطقية للواقع نفسه، وهى المقولات الأساسية للواقع مهما يكن شكله التاريخى. فالبنية هنا عبر تاريخية ، ولها نمط وجود مقولات المنطق أو الرياضة واستمرارها .

ويحاول جيمسون هنا امتلاك هذا المخطط التحليلى السكونى المنظم حول تضادات ثنائية لا جدلية ، لحساب نقد تاريخى ، ليكون أداة حيوية لارتياد واستكشاف التعقيدات والتشابهات الدلالية والإيديولوجية فى النص . ويرى جيمسون أن هناك تباديل معينة لا تحققها نصوص مفردة .

ويشخص تيرى إيجلتون Terry Eagleton تعددية جيمسون بأن وراء تصوره للنص بوصفه فعلا رمزياً خمسة مصادر متباينة : نظرية فرويد فى العصاب ، وتحليل ليفى شتراوس للأسطورة ، ونظرية كينيث بيرك الأدبية ، وأفعال الكلام عند أوستين ، والتأويل عند هانز جورج جادامر لإعادة بناء السؤال الذى يعد العمل الأدبى إجابة عنه . ويرى تيرى إيجلتون أنه لا يمكن فصل تلك النزعة التعددية عن براجماتية ساذجة ، وعن بعض الجوانب التلفيقية .

وعندما يناقش جيمسون ما بعد الحداثة يعدها المنطق الثقافى للرأسمالية المتأخرة، التى تطورت إلى مجتمع استهلاكى وشركات عابرة للقوميات ، كما سبق له فى « الماركسية والشكل » أن أضفى الطابع التاريخى على السيريالية المرتبطة بمجتمع مازالت الأصول الإنسانية لمنتجاته ماثلة فى طابعه الحرفى . أما فن الرسمالية المتأخرة فهو فن بلا أعماق، خال من أى محتوى انفعالى يحتفل باضمحلال الذات . ويرصدأليكس كالينيكوس فى «ضد مابعد الحداثة » أن جيمسون يرى أن مرحلة رأسمالية المنافسة الحرة سادها تيار الواقعية ، كما أن مرحلة الاحتكار سادها تيار الحداثة ، ثم يربط بين رأسمالية اليوم وما بعد الحداثة .

فإضفاء الطابع التاريخى إذن سمة مميزة لجيمسون . وهو لذلك يتفادى إصدار حكم بالايجابية أو السلبية على ما بعد الحداثة ؛ فهى ظاهرة تاريخية لا يصح إصدار أحكام أخلاقية عليها ، وهو يرى أنها تقدم شكلاً متميزاً غريب الأطوار من الواقعية أو من محاكاة الواقع . وهو هنا يواصل موقفاً من الحداثة اختلف فيه مع لوكاتش ، الذى كان يرفضها جملةً وتفصيلاً ، لأنه عدها نتاجاً للتشيؤ . أما جيمسون فقد أضاف إلى ذلك أن الحداثة كانت احتجاجاً على هذا التشيؤ فى نفس الوقت . ونجد هنا أيضاً الدور الحاسم الذى تلعبه مقولة الجملة أو الكل"totality" فهو كما فعل مع المناهج التى أشرنا إليها، وأدرجها داخل كل شامل ، يدفع ما بعد الحداثة وراء حدودها بإدماجها فى كل أوسع .

وفهم جيمسون للجملة أو للكل يعتمد على الماركسية البنيوية عند ألتوسير ، حيث تكون الجملة بعيدة عن الاختزال إلى ماهية داخلية ليست العناصر المكونة لها إلا أشكالها الظاهرية فى التعبير . فهو يرفض أن يكون للكل طبيعة روحية خفية ، أو يعبر فيه كل عنصر عن جوهره . فلا يوجد الكل إلا فى آثاره ومعلولاته . كما أن تبادل الصلات بين العناصر داخل الكل يتم عن طريق الاختلافات وأوجه التباعد ، لا عن طريق التشابه

النهائى . لذلك أمكن إدراج مناهج نقدية متغايرة داخل الكل المنهجى المقترح عند جيمسون.

ويرى كالينيكوس أن جيمسون يعد احتفاء ما بعد الحداثة بانقطاع الاستمرار واللاتجانس لحظة استهلالية فى التفسير ذى الطابع الألتوسيرى ، الذى يتطلب الشذور والمستويات التى لا تقبل المقارنة والدوافع اللامتجانسة للنص، لتأتى بعدها إعادة الصلات بينها مرة أخرى . فاحتفاء ما بعد الحداثة بالتشظى والتباين قد يمهد لظهور الاستمرار .

ونظرة جيمسون للتاريخ الثقافى تعد المغامرة الإنسانية واحدة فى كل مناحيها ومراحلها، وتعد التاريخ قصة جماعية عظيمة واحدة ؛ فهو لا يرفض الإطار القصصى الضخم كما تفعل ما بعد الحداثة . وهذه القصة هى مشاركة فى موضوع أساسى واحد مهما يكن ذلك فى شكل متنكر ورمزى . هذا الموضوع هو النضال الجماعى لانتزاع مملكة الحرية من مملكة الضرورة ، ومملكة الحرية الحقة هى تطوير الطاقات الإنسانية التى هى غاية فى ذاتها ، وهى الطاقات الحسية والانفعالية والعقلية . ولا بد من استيعاب هذه المسائل بوصفها أحداثا حيوية فى حبكة واحدة رحيبة.

وقد أخذ عليه إيجلتون أنه يقتفى أثر نزعة اختزالية تاريخية ؛ فالتاريخ عنده يبدو تدفقاً متجانساً لزمان يسير فى خط مستقيم ، والفلسفة والمناهج تبدو وعياً ذاتياً تلقائياً بالعملية التاريخية ، والصراع الطبقى يبدو معركة ذوات جماعية ، والرأسمالية تبدو عالم الاغتراب والتشيؤ ، والاشتراكية تبدو حالة الإنسانية الحقة وراء الاغتراب.

إن جيمسون يقيم مصالحة داخل منهجه نفسه بين الماركسية الهيجلية وماركسية ألتوسير البنيوية.

ثالثاً:

التفكيك

تفكيك النقد

عبد السلام بنعبد العالى

« يتميز التفكيك عن النقد . فالنقد يعمل دوما وفق ما سيتّخذه من قرارات فيما بعد ، أوْ هو يعمل عن طريق محاكمة . أما التفكيك فلا يرى أن سلطة المحاكمة، أو التقويم النقدى ، هى أعلى سلطة . إن التفكيك هو أيضا تفكيك للنقد . وهذا لا يعنى أننا نحط من قيمة كل نقد ، أو كل نزعة نقدية . لكن يكفى أن نتذكر ما عَنَتْه سلطة النقد عبر التاريخ » .

چـاك ديريـدا

تذكرنا عبارة « تفكيك النقد » بعبارة أخرى أكثر قدما هى عبارة «نقد النقد» ؛ فهل يتعلق الأمر بالشىء ذاته ؟ وإن كان الجواب سلبا ، فما الذى يميّز العملية الأولى عن الثانية ؟

ربما كان علينا ، تمهيدا للجواب عن هاته الأسئلة ، أن نتساءل أولا عن مشروعية الحديث عن النقد بصيغتى التعريف والإفراد . هاتان الصيغتان هما اللتان كان «ديريدا» فيما قبل يستخدمهما مع لفظ آخر لا يبعد كثيراً عن لفظ النقد فى السياق التفكيكى ، هو لفظ الميتافيزيقا . ونحن نعلم أنه تدارك الأمر فيما بعد منبها إلى أنه علينا ، بالأوْلى ، أن نتحدث عن ميتافيزيقات . ربما كان هذا أيضا هو شأن النقد . قد يقال إن المقصود هنا هو النقد من حيث هو استراتيچية وليس شكلا بعينه من أشكال النقد . غير أن هذه الملاحظة لن تبدو مقنعة إذا راعينا أن تلك الاستراتيچية تلونت عَبْر التاريخ ؛ وهو أمر يشير إليه «ديريدا» نفسه فى نهاية النص السابق .

من دواعى السلامة إذن أن نخصص السؤال ونتحدث عن شكل بعينه من أشكال النقد ، وربما من الأنسب أن نتحدث هنا عن ممارسة النقد عندنا ، خصوصا ونحن ، على ما يبدو ، « فى منعطف» . ولابأس أن يقف المرء مطولاً عند المنعطفات كى يتبين المسارات .

لنعد إذن إلى سؤالنا المنطلق ، ولنصغه بالعبارة التى يسْتعملها صاحب التفكيك ، فى النص – المقدمة . ونقول : هل يتعلق الأمر بمحاكمة النقد « باسم الحقيقة ؛ كل الحقيقة» ، مستعملين عبارة المحاكمات والمحاكم ، مستخدمين لغة القانون والمشروعية

والعقل ، مستندين إلى *سلطة* مؤسسة ؟

كل هاته الألفاظ تضعنا في المناخ الذي يتنفس فيه النقد عندنا إذ إننا لو أردنا أن نُجْمل الخصائص التي يتميز بها ذلك النقد لقلنا إنه نقد ينطلق من موقع الحقيقة ؛ أو بعبارة أخرى : إنه نقد ميتافيزيقي .

جل نقادنا يحاكمون نتاجاتنا ليعرفوا أين أصاب هذا المفكر وأين أخطأ . صحيح أنهم يختلفون في تبين أسباب الخطأ . فهذا الناقد يتهم المفكر بالتقليد الأعمى ، وذاك بنقص في معارفه، وضيق في أفقه ، وهذا يُتّهم بالتعلّق بالماضي والآخر بضعف في الذكاء. والخلاصة أن أسباب «الخطأ» في نظر نقادنا أسباب سيكلوچية إبيستمولوچية أخلا قية . وهي ، في أحسن الأحوال ، أسباب إيديولوچية . وحتى إن عزا بعضهم الخطأ إلى الإيديولوچيا (وإن كان التعبير غير دقيق ، مادام الطرح الإيديولوچي للمعرفة يروم ، مبدئيا ، تفكيك الثنائي الميتافيزيقي حقيقة / خطأ ليضع محله الثنائي وهم / لاوهم) فبمعنى خاص عن الإيديولوچيا يختزلها إلى نظرية المصالح ، ولا يخرجها عن فلسفة الإرادة ، وفي النهاية ، عن التفسير السيكولوچي - الأخلاقي .

لكن على الرغم من هذا التباين الظاهري ، فالموقف واحد . وهو موقف يصدر في مجمله عن مسلّمات وفرضيات شعرية إبيستمولوچية وفلسفية . وسنحاول باختصار شديد أن نعرض لكلٍ مِنْ هاته الفرضيات على حدة عسى أن نتبينَ فيما بعد إمكانية تجاوزها .

أولى هاته الفرضيات هي أن النقد عندنا يسلّم بأن المؤلف هو المسئول الأول عما يكتبه . إنه يحاسبه كما لو كان فاعلا عاملا ومؤلفا . وهو يُرجع الكتابة إلى مجرد فعل فردي يتحدد بنوايا صاحبه ، وقدراته النفسية ، وحنكته ومهارته وتمكنه من المعرفة ، وقدرته على الاطلاع ، وتطويعه للكتابة ، وصدقه الأخلاقي ، ونزاهته العلمية ، وإتقانه للتأليف . وينظر إلى العمل هنا على أنه اجتهاد شخصي يتحدد بشرائط سيكلوچية تربوية أخلاقية . لا يُسلّم النقد هنا بأن هناك « يداً ثانية» خلف كل إبداع. وهو لا يعير كبير أهمية للمكتسبات الشعرية أو السيميولوچيا الأدبية التي تضع مفهوم الناسخ محل مفهوم المؤلف وتعطي الأولوية ، في نقدها ، للنص والقارئ بل للناشر كذلك .

لقد بينت الشعرية المعاصرة أن أجناس الخطاب وأنواعه هي التي تملي على الكاتب «قواعد» التآلف ونماذجه وصوره ، بحيث لا تبقى ، في ميدان الكتابة ، قيمة كبرى للأسماء على نحو ما كان في الماضي ، وبحيث لا يبقى في مجال الفكر معنى محدد للملكية .

لقد وعى المؤلف اليوم ، إن لم نقل موته ، فعلى الأقل حياده . إنه أول من أصبح يشعر بقصور فعله وحدود عمله . لنستمع إلى هذا الاعتراف الذى سجله بورخيس : «*كل مرة أقرأ فيها مقالا ينتقدنى أكون متفقا مع صاحبه ، بل إننى أعتقد أنه كان بإمكانى أن أكتب أنا نفسى أحسن من ذلك المقال . وربما كان على أن أنصح أعدائى المزعومين بأن يبعثوا إلىّ بانتقاداتهم ، قبل نشرها ، ضامنا لهم عونى ومساعدتى . . لكم وددت أن أكتب باسم مستعار مقالا قاسيا عن نفسى* » . نحن هنا أمام حالة يتماهى فيها الناقد والمؤلف ، وربما يلتقيان معا وينوبان ، ليغدوا مفعولين لـ « شىء » يتجاوزهما ، ويكتب بهما : قد يكون هو الجنس الأدبى ، بل قد يكون اللغة ذاتها .

الفرضية الثانية التى ينطلق منها النقد عندنا هى الفرضية الإبيستيمولوچية التى تجعل الناقد يزن العمل بمعيار الصواب والخطأ الذى فى حوزته ، وتمكنه من أن ينتصب قاضيا يدافع عن الحقيقة «كل الحقيقة » ، وينزل بضرباته العنيفة على كل من سوّلت له نفسه الزيغ عن الصواب لسبب أو لآخر. ولا حاجة إلى التفكير هنا بما عرفه مفهوم الخطأ ذاته من إعادة نظر داخل الإبيستيمولوچيا المعاصرة . لكن يظهر أن النقد عندنا لا يشغل باله بمثل تلك التطورات ، وهو لا يكاد ينشغل حتى بما عرفه مفهوم النقد ذاته من تحوّل . فلو أردنا أن نضع نقدنا فى موقع ضمن تاريخ الفلسفة فلربما صح أن نقول إنه يصدر عن موقف «قبل كنطى» . فحتى النقد الكنطى نفسه الذى أراد أن يكون نقداً للعقل النظرى والعملى لم يكن نقدا لمنتوجات العقل ، ولا لإبداعات الأفراد ومؤلفات الفلاسفة، وإنما كان نقدا متعاليا يضع العقل ذاته أمام محكمة النقد ، ولا يقتصر على النقد السيكلوچى أو حتى المنطقى لينحت نقدا من نوع جديد هو النقد «الترنسندنتالى» الذى يكتفى بإثبات شروط الإمكان وحدود الصلاحية .

لن يرضى نقدنا بأنْ يوضع فى حقبة لا تتجاوز القرن الثامن عشر الأوربى ، مادام يقدّم نفسه على أنه نقد إيديولوچى يريد أن يستلهم الفكر الجدلى فى أرقى أشكاله . ولن يكون الرد هنا مقبولا بطبيعة الحال إلا إذا أفقرنا مفهوم الإيديولوچيا من كل حمولته الجديدة ، وجعلناه مجرد مفهوم سيكلوچى منطقى أخلاقى .

ومن المعروف أن الطرح الإيديولوچى يتجاوز كثيرا سيكلوچيا المعرفة ومناهج العلوم . إن مفهوم الإيديولوچيا يرفع عن المؤلف قسطا كبيرا من المسئولية ليجعله هو نفسه ضحية أكثر منه جلادا ، ومفعولا أكثر منه فاعلا . هذا فضلا على أن النقد الإيديولوچى هو دوما نقد كلى يحشر المؤلف ضمن رؤية وتيار و «نظرة إلى العالم» تضم المؤلفات والمؤلفين وتفكر

بهم وتذيبهم فى نسيجها .

الفرضية الثالثة التى ينطلق منها النقد عندنا هى الفرضية الفلسفية . فنحن لم نستطع بعد أن نتمثل الفكر بما هو حركة تتجاوز الأحوال السيكلوجية أو الأفعال الفردية . وقلما ننتبه إلى ما أصبح يسمى فكرا فى الفكر المعاصر . لست أشير هنا فحسب إلى البطانة اللاشعورية التى تغلّف ذلك الفكر ، بل أشير كذلك إلى ما أثبتته الفلسفات الجدلية، بمختلف فروعها ، من أن الحركة الجدلية للفكر ليست مجرد تعاقب لتمثلات وعى الإنسان ، تلك التمثلات التى يمكن أن تكون محل ملاحظة سيكلوچية . إن هذه الحركة هى حركة الوجود فى كليته ، كما أن الفكر ليس فكر إنسان بعينه . إنه لا يدور فى دماغ ولايجول بخاطر . الفكر عندنا اتخذ بُعداً جدليا ولم يعد تمثلات سيكلوچية . وحينا نتمثل الفكر بوصفه قدرة بشرية فإن ذلك يكون مجرد تجريد . الفكر هو الذى يحدد وجود كل قدرة سيكلوچية . وهو فكر تاريخى لا يكون وليد لحظة بعينها ، ولا يخضع لأهواء الأفراد ومقاصدهم . وقوانين الفكر، بما هى قوانين الجدل ، هى قوانين الوجود . بل إن البعض يرى أن تاريخ الوجود يرقى إلى اللغة فى ما يقوله المفكرون . وليست أفكار المفكر إلاّ صدى لتاريخ الوجود . الفكر مجهول الاسم . فاعله مبنى للمجهول يُفكَّر فى الوجود.

هذه إذن هى أهم الفرضيات التى نعتقد أن نقدنا يقوم عليها . وقد اتضح لنا أنها تتجذر فيما أوجزناه فى المقدمة فى عبارة ميتافيزيقا الحقيقة ؛ تلك الميتافيزيقا التى تحاول الفلسفة اليوم ، تحت أسماء متباينة فى الظاهر ، قد تسمى حفرا أو تقويضا أو تفكيكا ، أن تتجاوزها لتجعل النقد لا يقابل حقيقة بحقيقة ، أو بالحقيقة ، بل يحفر النص ليجعله فى «بعد عن ذاته» ويكشف فراغاته ويحلل لاشعوره ويفضح لا مفكره فيصدّع بناءه ويخلخل منطقه ويفك أواصره .

المنطلق الأساسى لهذا التفكيك هو أنه يريد أن يمارس « النقد» من الداخل . أو قل إنه يريد أولا وقبل كل شىء أن يعيد النظر فى الثنائى خارج / داخل . يعيب التفكيك على النقد المتداول أنه ، ببحثه عن الشرائط الخارجية التى توجد من وراء النصوص يكرس التمييز الذى أقامته الميتافيزيقا بين الداخل والخارج . إن الخارج الممكن ، بحسب ديريدا ، لايمكن أن يقوم إلا داخل كل نص . فلا يكفى تفسير النصوص بردها إلى عوامل «خارجة» عنها. يرى التفكيك أن هناك فى كل نص ، قوى عمل هى فى الوقت نفسه قوى تفكيك للنص . وما يهم هو الإقامة فى البنية غير المتجانسة للنص ، والعثور على توتّرات يقرأ

النص من خلالها نفسه ، ويفكك ذاته . في النص نفسه قوى متنافرة يكون على استراتيچية التفكيك أن تعمل على إبرازها . غير أن هاته القوى لا تعطى نفسها مباشرة ، فالنص لايكون نصا إلا إذا أخفى عن النظرة المباشرة قاعدة لعبته ونسيجه العنكبوتي .

قلنا إن ما يميز النقد هو أنه يتم دوما من موقع حقيقة ما ، أما التفكيك فهو لا يدعى تكذيب موقف باسم موقف آخر . وعلى الرغم من ذلك فهو ليس موقفا متشككا . إنه لا يبغى الحقائق . وربما كان العكس هو الصحيح؛ إذ إن الحديث يتم هنا عن غزارة الحقائق وفيض المعانى وتعدد القواعد المنطقية .

وبالرغم من ذلك فلا مفاضلة بين النّصوص ؛ فلا يتعلق الأمر بتفكيك نصوص «يمينية» من موقع يسارى ، أو نصوص «رجعية» من موقع تقدمى، أو نصوص «تقليدية» من موقع حَداثى ، أو نصوص «علمية» من موقع فنى ، أو نصوص «إيديولوچية» من موقع فلسفى . استراتيچية التفكيك استراتيچية شاملة ؛ وهى تنصبّ حتى على ذاتها . وهذه نقطة أساسية ، ينفصل فيها التفكيك عن النقد، الذى نما ، داخل ميتافيزيقا اليمين واليسار. إن الحد بين ما للميتافيزيقا وما ليس لها فى نظر ديريدا يمر عبر كل النصوص .

يتعلق الأمر إذن باستراتيچية شاملة تتفادى الوقوع فى فخ الثنائيات الميتافيزيقة ، لتقيم «داخل» الأفق المغلق لتلك الثنائيات ، عاملة على خلخلته .

النظرية الأدبية : لها ما عليها

ميجان الرويلى

دريدا : «إن خطر العقم والتعقيم قد كان دائما ثمن الوضوح الشفاف » (١) .

ميلر : «إن مفردة العقم ، المستخدمة فى هجمات كلا الجانبين [اليمين واليسار] على أنها صفة تحدد النظرية ، تحمل شحنة جنسية هائلة » (٢) .

ماركس : « الممارسة دون النظرية عمياء ، والنظرية دون الممارسة فارغة » (٣) .

النظرية على مدى تاريخ تطورها لم تنعزل أبدا عن القضايا الحاسمة للإنسان الرجل : الكينونة ، والبصر ، والمعرفة ، والتعليم ، والمجتمع ، بل إن أعلى مراتب المعرفة هى المعرفة النظرية المجردة من كل غاية ، التى بقدر ما تبتعد عن الممارسة العضلية تفرز اللذة المعرفية التى ينتشى بها الفيلسوف أكثر مما ينتشى سائر الرجال ، وينتشى بها الرجل من ثم أكثر مما تنتشى بها المرأة (٤) . وبهذا يصبح الفيلسوف المُنظّر «أرجل الرجال» أو كما يقول دريدا «رجل الرجال» ، (٥) . كما أن هذه المعرفة لا تكون أبدا، ولا تتأسس ، ما لم تكن قابلة للتعلم والتعليم (٦) ، وبهذا تصبح النواة الأساسية لقيام مجتمع معرفى خاص. هكذا نظر أرسطو للمعرفة النظرية فى افتتاحية كتابيه الميتافيزيقا وفن الشعر ، وبذلك أسهم فى تأكيد تقليد النظرية وعلاقتها بالعين والشمس والمعرفة . يقول أرسطو فى مستهل كتاب الميتافيزيقا :«إننا نقدر البصر فوق كل شىء غيره تقريبا . وسبب هذا أن البصر من بين كل الحواس يهيئ لنا أعلى إمكانية للمعرفة ، ويرينا اختلافات كثيرة بين الأشياء» (٧) . لذلك يقول دريدا فى دراسته للاستعارة والمجاز فى النص الفلسفى : «ودعنا لا نصر على الاستعارة البصرية التى تفتح وجهة نظر نظرية تحت الشمس » (٨) .

كما لم يكن جزافا أن تلعب «هيئة الكهنة» المصرية دورا حاسما فى تطوير أعلى مراتب المعرفة النظرية (أى المعرفة الرياضية المجردة) ، وأن ترتبط هذه المعرفة بزمن الراحة والتأمل الذى نعم به رجال الدين لينتجوا هذه المعرفة : هكذا اقتطع رجال الدين وقتا للراحة وللذة ، لترتبط بهذا الوقت وهذه اللذة أسمى قيم المعرفة النظرية (٩) . وهكذا

ارتبطت المعرفة بالنظر ، وأفضى هذا الارتباط إلى قيام الهيئة المعرفية التى تجتمع معا لأنها تملك وقت «الفراغ» للتأمل غير النفعى (١٠) ؛ (وهو اجتماع لا يختلف كثيرا عن اجتماعنا هذا) .

ولم يقصر أرسطو المعرفة النظرية على الكون والوجود ، وإنما سحبها أيضا على الأدب ، فأورثنا نظرية «الشعرية» التى بناها على مفهوم النظر والمعرفة ولذة المعرفة ؛ إذ إن يرى المحاكاة أصلا للمعرفة الإنسانية ، ومصدر اللذة المرتبطة بالمعرفة . فهو فى بداية كتابه «فن الشعر» يصر على : «أن أصل فن الشعر يكمن فى سببين فطريين : إذ عملية المحاكاة فطرية فى البشر منذ الطفولة ، خصوصا أن الإنسان الرجل يتميز عن أنواع الحيوان الأخرى بأنه أشدها محاكاة ، ثم إنه يتعلم معارفه الأولى عبر المحاكاة ، كما أننا نلاحظ أن جميع الرجال يجدون المتعة فى [فنون] المحاكاة» (١١) . وإذا ارتبطت النظرية بالمعرفة النظرية ، وارتبطت الأخيرة بالتعلم والتعليم ، فإن التعليم يقتضى وجود المعلم الأول الذى يمتلك الحقيقة ، والمتعلم الثانوى الذى يستقبلها، فى علاقة تحدد من يصدر الأوامر ومن ينفذها (١٢) . وعلى مدى تطور تاريخ العلم ومبانيه كانت هذه البنية بكل عناصرها تشكل الأساس النظرى الذى عليه بنى معمار دار العلم ؛ أى مبنى الجامعة .

وإذا قام المبنى المعرفى بشكل طبيعى – كما هى حال كهف أفلاطون – أو قام بشكل مصطنع – كما هى الحال مع دهاليز الجامعة وأروقتها – فلابد أن تكون الشمس قد أشرقت بين النور والظلام أو بين المعرفة والجهل ؛ إذ لابد من مسار عازل وفاصل ؛ لأن مفردة النظرية حالما انتقلت من الإغريقية إلى اللاتينية أصبحت «تأملا» يحمل معانى الفصل والتقطيع والتخصيص . لذلك يقول هيدغر إن النظرية فى صيغتها التأملية اللاتينية تعنى أن «تعزل شيئا ما فى قطاع منفصل وتحصره داخله ؛ إذ إن [جذر التأمل: templum] يعنى فى الأصل مسارا انحفر فى السموات وعلى الأرض (ومسار الشمس هو علامته فى منطقة السموات) » (١٣) . ولئن استقر المسار فى أصل مفردة التأمل لقد خضع وضع الشمس مع مسارها إلى أشد درجات الشحن الأيديولوجى الثقافى . فعلى مدى هذا المسار ، كما اختزل لنا دريدا أطروحة هيجل ، كان على الشمس أن تظهر من الشرق لتستقر داخل كينونة الرجل الغربى ، فتضىء له عينه وقلبه حقيقة ومجازا . يقول دريدا: «إن الشمس الحسية ، تلك التى تبزغ فى الشرق ، تصبح فى عشية رحلتها مُسْتَبطنة فى عين الغربى وقلبه » (١٤) .

ولئن كانت الشمس مصدر الضوء والنور ، كان من يمتلكها هو الأقدر على العلم والتعليم ؛ أي هو الأقدر ليس على امتلاك الأسس المعرفية الأولية فحسب ، بل كذلك على إصدار الأوامر التي سينفذها الأقل حكمة . يقول أرسطو : «نحن نعد الفن [التقنى] معرفة أكثر حقيقة من التجربة ، لأن الفنيين يستطيعون التعليم ولا يسطيعه الآخرون ». ولذلك يخلص أرسطو مباشرة إلى هذا التأكيد قائلا : يينبغى على الرجل الحكيم ألا يستقبل الأوامر ، بل يصدرها ، كما ينبغى ألا يطيع آخر ، ولكن على الأقل حكمةً أن يطيعه » (١٥) .

ولذلك لم يأت نورمان برايسون بجديد حين قال حديثا إن البصر دائما «على علاقة بالقوة ، وبغيابها » ، وإن الرهان فى الحديث عن «النظرة المحدقة» يفضى دائما إلى اكتشاف «تحيزات الرؤية»(١٦) . هل نعجب إذن إذا خلصت ميشل *أن هولى* فى خاتمة مقالها حول علاقة فنون الرسم بالنظر ، قائلة : «أى حديث عن النظرة المحدقة هو فى المقام الأول قضية سياسية . إن الشخص الذى يقوم بالنظر هو الشخص صاحب السلطة . لاشك حول ذلك . إن النظر سلطة ، لكن مثله أيضا القدرة على أن تجعل شخصا آخر ينظر»(١٧). وهكذا ما زال «الحكيم» الأرسطى صاحب النظر يملى والعامل يفعل . ويعزو جون ديوى الاحتقار الفلسفى للمعرفة الفنية التطبيقية إلى الطبقية الاجتماعية التى وسمت المجتمع الأثينى ؛ إذ هى مرتبطة « بالاحتقار الاجتماعى المنوط بالعامل الذى ينهمك بأنشطة نافعة للجسد » (١٨) ؛ أرسطو يربط ربطا محكما بين القدرة النظرية والسيادة من جهة ، والعمل العضلى والعبودية ، من جهة أخرى . يقول أرسطو فى «علم السياسة» «إن من يستطيع الاستشراف بعقله إنما هو بالطبيعة مالك وسيد ، ومن يستطيع أن يعمل بجسده فإنما هو تابع وبالطبيعة عبد» (١٩) . وهكذا ، قامت بين العين والعضل علاقة السيد بالمسود . واستمرت سلسلة التحيزات الأيديولوچية التى تغذيها هذه العلاقة باسم الحياد المعرفى المجرد ؛ وهى قضية عالجها كثير من النقاد لعل أشهرهم فوكو وإدوارد سعيد (٢٠) .غير أن دريدا قنن بصورة برقية هذه العلاقة فى مقاربته فكر ليفانيس تحت عنوان فرعى غاية فى الدلالة هو : «عنف الضوء» . وقد رصد فى هذا الجزء «العلاقة السرية القديمة بين الضوء والسلطة ، [أى] التواطؤ القديم بين الموضوعية النظرية والامتلاك التقنى السياسى » (٢١) ، كما سمى هذه العلاقة أسماء غاية فى الدلالة ، منها «التمركز الشمسى» ، والاستعارة «الشمس منطقية» والتحيز «الشمس سياسى » (٢٢) .

لم أتطرق إلى هذه المقدمة المبسطة إلا لأذكركم بأن العين البصيرة كانت ولا تزال أساس النظرية ، ولأذكركم أيضا بأن القدرة على التذكر هى الأساس الذى يربط المعرفة

بالإنسان ؛ أى أنه على عكس المخلوقات كافة هو الوحيد الذى يتذكر فيؤسس التجربة ، ويحدق فى «الاختلافات» ليرى الشبه الذى يفرز المعرفة . ولم تكن مجازفة أن تكون الاستعارة المجازية ، شأنها شأن البصر ، وسيلة لإنتاج المعرفة ، لأنها تقوم على إدراك الشبه فى المختلف . فأرسطو يقول إن : «أعظم هذه الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة ؛ فإن هذا الأسلوب وحده هو الذى يمكن أن يستفيده المرء من غيره ، وهو آية الموهبة ، [إذ] إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه» (٢٣) . ولهذه المرتبة التى تحتلها الاستعارة فإن أرسطو يقول : « إن الاستعارة هى الأكثر إنتاجا للمعرفة» (٢٤) ؛ بل إن ما يميز الشاعر والفيلسوف معرفيا هو نفاذ بصيرتهما إلى إدراك الشبه فى المختلف . يقول أرسطو «يجب أن تشتق الاستعارة ... من أشياء مرتبطة بالشىء الأصلى ، إلا أنها ليست مرتبطة بشكل واضح ... تماما كما هى الحال فى الفلسفة أيضا ؛ إذ يدرك الذهن الحاد تشابهات» (٢٥) . ولأن المعرفة ترتبط بالتعليم والتعلم والمعلم ، فإن للنظر والاستماع من الأهمية ما ليس للمعرفة غنى عنه ؛ إذ هما أهم أسس التعليم والتعلم . يقول أرسطو : «يستطيع أن يتعلم فقط أولئك الذين يمتلكون السمع مع الذاكرة» (٢٦) . لقد كان على الإنسان أن يحد النظر تارة ، ويصيخ السمع أخرى ، كى يتعلم بشكل أفضل ؛ أى كان عليه أن يغمض العين أحيانا ، كما يقول دريدا ، كى يشتد سمعه فيتذكر بشكل أفضل ، ويتعلم بشكل أكثر جدوى (٢٧) .

دعونا نلتفت إلى هذا المشهد التعليمى الأول الذى يعنى بالمعرفة الأساسية الأولية ، (أى البصرية) ، حتى نرى أسس المعرفة ومعمارها . دعونا نحدق ونحد البصر من هذا المبنى لنختزل المسافة الزمانية والمكانية كى نرى العين التى ترى نظريا . فالعين لم تفارق أبدا مهد المعرفة المجردة غير النفعية من أجل اللذة والمعرفة ؛ لم تتنازل أبدا عن شرط العلم والتعلم . وأمر التعليم اقتضى دائماً وجود المعلم والمتعلم فى المكان والزمان ، اقتضى بكلمات أخرى وجود العين مقابل العين ؛ أى وجود المجتمع الذى يتداول المعرفة غير النفعية؛ معرفة البصر والبصيرة التى لا تتأسس ولا تكون مالم تتنكر لكل غاية نفعية أو تحيز أخلاقى . كان هذا المعمار النظرى وآلياته البصرية ولا يزال هو الأساس المطرد لمعمار الجامعة ، حتى « الحديثة» كما أسس لها إيمانويل كانط ، وكما تطور هيكلها وأقسامها في القرن التاسع عشر . كان هذا ، كما يقول دريدا ، هو «معمار مؤسسة مبدأ العقل » (٢٨) .

ولعلنا نتساءل اليوم : أليس من المناسب والمكان جامعة «عين شمس» أن نحد البصر ونطلق العنان للذاكرة لتختزل المسافة الزمنية والمكانية كما تختزل النظرية شوائب الممارسة ؛ أى أن نحد البصر لكى تحدق العين فى العين لترى (إن استطاعت) الأساس المجرد النظرى ، ولتدرك (بعيدا عن كل الغايات المتحيزة النفعية) المعرفة النظرية نظريا ؟ لم تكن النظرية سوى البحث فى الأسس الأولى والأسباب الأولية ؛ أى أن النظرية حاولت دائماً أن تحدق فى ذات الشىء بعيدا عن عوالقه وتفريعاته ، ولهذا فهى نظر فى «المعرفة المطلقة» النقية . غير أن «الرهان فى المعرفة المطلقة» ، كما يقول جاك لاكان ، يكمن فى «أن الخطاب ينغلق مرتدا على نفسه ، وأنه يتواءم كليا مع ذاته » (٢٩) . ولعل هذا الانغلاق المطبق على نفسه يكون التحذير الأبدى الذى ارتبط بالبصر وعلاقته بالشمس ، تلك الشمس التى مثلما هى مصدر المعرفة ، هى أيضا مصدر العمى . فماذا سيحل بالعين حالما تبصر بصرها وتحدق فى بؤبئها بعيدا عن كل غاية نفعية متحيزة ؟ لن أجد جوابا أصدق من خاتمة مقال دريدا حيث يقول : «لعل المرء دائما ، شاء أم أبى ، فى رغبته إبعاد الجامعة عن البرامج «النفعية» وعن الغايات المهنية ، سيجد نفسه خادما لغاية غير مدركة ، ومعيدا تأسيس قوى الهيئة ، والطبقة ، والمؤسسة» (٣٠) .

واليوم ، ومن منظور النظر والعلم بالأسس المعرفية الأولى ، كيف لا نتحدث عن النظرية الأدبية وعلاقتها بإشكالية المعرفة النظرية ؟ وكيف لا نتحدث عنها فى مبناها ومن فوق منبر بحث المعرفة ؟ كيف لا نتحدث ، فى اجتماع طائفى ، خلف أبواب مغلقة تحد حدود المعرفة ، تماما كالجفون التى تحد العين حتى لا يتشتت البصر وتتعرض العين إلى المخاطر والآفات ؟ كيف لا نصون المعرفة داخل حجب العين لنمنع عنها الشوائب والآفات ؟ كيف لا نعزل الجامعة ، وهى «عين شمس » على كل حال ، داخل حدودها العينية حتى لاتختلط بالتجربة المعيشة خارج حدود الجامعة : أى حتى يبقى النظر نظريا ، والمعرفة غير نفعية متحيزة ، وتبقى النشوة المعرفية للفيلسوف الرجل ؟ ألم يختتم إدوارد سعيد مقاله «التحيزات السياسية للمعرفة» متسائلا : «من المستفيد من الهجمات الهادمة على عمود الأدب» (٣١) باسم الحياد المطلق والمعرفة النقية ؟ أو لعلنا نقول باسم المعرفة «المتجردة» ، أو الحقيقة «العارية » ؟

وليس هذا طرحاً جديدا ، لكن الذاكرة تخفق بالضرورة وهى تحدق فى النصوص التى تُنظِّرُ للمعرفة وللحقيقة «المتجردة» . ألم يربط أفلاطون صورة الوجود الحقيقى (عالم المثل) بالصورة النظرية لكى يرى العالم الحسى مجرد صورة مستنسخة غير دقيقة عنه ؟

ألم تكن أزمة أفلاطون أزمة البصر النظرى المجرد فى علاقته بالبصر الحسى الذى ارتبط بإشكالية المعرفة والأدب ؟ ألم يتمحور احتجاج أفلاطون كلنا ، فى الجمهورية ، على الخدعة البصرية التى يقع ضحيتها الأطفال والنساء ؟ وجمهورية أفلاطون ، فى طموحاتها وقوانينها ومبادئها الأساسية ، هل تختلف عن الجامعة بهيئتها الاستشارية ، وحمايتها الحق والصواب والمعرفة النظرية المجردة ؟

لذلك لم يكن غريبا أن يحتل الأدب فى قوانين أفلاطون وجمهوريته مكانا رفيعا ، يخضع فيه إلى رقابة النظر الصارمة . وإذا أثنى أرسطو على «هيئة الكهنة» المصريين فى أمر المعرفة النظرية ، فإن أفلاطون فى قوانينه ، وعلى لسان المحاور الأثينى ، أشاد بالفن المصرى لأنه يتبع قوانين الدولة ويطيعها ، بل أصبحت هذه السمة روح القانون الثالث المتعلق بالتعليم والشعر ، ونصه : «ينبغى على الشاعر ألا ينظم شيئا منافيا لقوانين قضاة المدينة وأحكامهم فيما يخص الخير والعدل ، وألا يُطْلِعَ أى مواطن عادى على شىء نظمه قبل أن يضعه بين أيدى القضاة المعنيين بهذه الأمور ، وبين أيدى حماة القانون ، وقبل أن يجيزوه» (٣٢) . لن أحتاج إلى إثبات الشبه بين هذه القوانين الأفلاطونية ومراسيم الجامعات وطقوسها عموما . كلنا يدرك طقوسية البحث وآليات إجازة البحوث وتحكيمها ، بل يكفى أن يقتطف المرء دون تحفظ من ماثيو أرنولد ، مؤسس الإنسانوية الأكاديمية ، لدعم هذا الرأى . على أننى أحببت أن أنقل لكم من رسالة كتب فيها . «إن على أولئك الذين لا يجيدون الإغريقية ألا يقرأوا شيئا غير ميلتون وأجزاء من وردزورث ، وعلى الدولة أن تشرف على [تنفيذ] ذلك » (٣٣) .

لن نحتاج جدلا أو حجاجا حتى نثبت ارتباط الأيديولوجيا بالبصر النظرى والنظرية البصرية ، ولن نحتاج إلى حدة ذهن أرسطو حتى نقرر أن الأدب قد ارتبط دائما بالعلم والتعليم والنظرية . ولكننا نحتاج إلى جهد جهيد لكى نحل ارتباط النظرية بالأدب وبالعين ، ولكى نرصد أيضا الإزاحات التى صاحبت النظرية حتى نستطيع كشف العلائق الأيديولوجية والأخلاقية التى أقامت غشاء حاجبا بين النظرية ونظرتها . ولعل نقطة البدء فى هذه العملية هي الانطلاق من تشابك ظروف الإدراك وشروطه من جهة ، ومنهجيات القراءة أو التأويل من جهة أخرى ؛ إذ إن العلم قد زعم باستمرار أنه يفسر الظواهر التى يعالجها تفسيرا «علميا» بعيدا عن قيود الأيديولوجيا والأخلاق .

وقد زعمت النظرية منذ أرسطو ، مرورا بكانط إلى أواخر عصرنا هذا ، بأنها علم

العلوم وأساس المعرفة للمعرفة ، مجردة عن كل غاية نفعية . وحتى يستطيع العلم أن يحافظ على المعرفة نقية ، وعلى الحقيقة متجردة ، فإنه استبعد كل ما من شأنه أن يستر المعرفة أو يشحنها بالقيم أو يعوق الرؤية ؛ فكانت *البلاغة* و«*أنوثتها*» ضحية العقل ، لأنها تستر «حقيقة» المعرفة . يقول كانط : «على معرفتنا تحت حكومة العقل ألا تشكل بلاغة تقريضية ، بل عليها أن تشكل نظاما فيه وحده من الممكن دعم أهداف العقل الأساسية وتحبيذها » [٣٤] . وإذا رأى أفلاطون أن المحاكاة الشعرية «تغذى وتروى العاطفة» فتضعف العقل بالضرورة ، [٣٥] . فإن غاستون باشلار ، مثلا ، يرى أيضا «أن المجازات *الاستعارية تغوى العقل*» . [٣٦] وقد تتبع ديمان ، فى دراسة قيمة ، هذا التقليد الفلسفى عند جون لوك ، وكوندياك ، وكانط . ويكفى فى هذا المقام أن نقتطف من جون لوك قوله : «بما أن الفطنة والمخيلة تجد المتعة فى الكون على نحو أسهل مما تجدها فى الحقيقة الجافة والمعرفة الحقيقية ، فإن المقولات المجازية ستُرفض بوصفها ناقصة أو إساءة إلى [الحقيقة].... وإذا كان علينا أن نتحدث عن الأشياء بذاتها كما هى فإن علينا أن نُقرَّ بأن... كل تطبيقات الصنعة والمجاز التى اخترعتها البلاغة لا تخدم شيئا غير استثارة الأفكار الخاطئة ، وإثارة العواطف ؛ وبهذا تسىء توجيه العقل ؛ وهى لهذا تعد فى الواقع خيانة كاملة ... إن البلاغة شأنها شأن *الجنس اللطيف* ، تنعم بالكثير من الجمال المهيمن الذى يحول دون التحدث ضدها . ومن العبث أن نجد عيبا فى فنون الخداع تلك التى يجد الرجال المتعة فى انقيادهم لها » .[٣٧] ليست وصية جون لوك سوى استنساخ لرأى أفلاطون الذى ختم به *الكتاب العاشر* من *الجمهورية* محذرا : «إن من يصغى إلى [بلاغة] الشعر ، وهو يخشى على سلامة المدينة التى داخله ، عليه أن يلتزم الحذر ضد إغراءاتها ، ويجعل كلماتنا قانونه» [٣٨] .

٣ – لقد قامت *النظرية* على أرضية التمييز الفلسفى بين ما هو معرفى وما هو مجازى ، وبذلك أرست ثنائية الأدب والفلسفة ؛ وهى ثنائية يقتضيها البصر نفسه ، لأنه يفترض «وجودا » خارجيا يستطيع الناظر إدراكه فى الزمان والمكان ، حتى لو كان الإدراك نفسه مجازا بلاغيا «داخليا» ، كما هو الحال فى فعل الرؤية ذاته . يقول دريدا : «إن فعل الرؤية فى البدء معرفة مبجلة ، والضوء ينوب عن الوسيلة التى ... تبيح للمعروف أن يكون . ليست مصادفة أن تكون العلاقة النظرية هى الإطار العملى المفضل للعلاقة الميتافيزيقية» [٣٩] . إن ما يفضى إليه هذا العزل بين الناظر والمنظور ، أو بين النظر ومادته ، هو القمع النظرى الذى سيوجه «النظر» فى علاقته بالممارسة ؛ أى سيوجه النظرة

بعيدا ويحجب رؤيتها عما يسميه دريدا «العنف التاريخي للضوء» . يقول دريدا : «ومن هنا فصاعدا ، فإن الاستعارة الشمس منطقية ، تدير فقط نظرتنا بعيدا ، محققة لتاريخ عنف الضوء ذريعة ابتعاده عن موقع الجريمة (alibi) ؛ أى إزاحة القمع التقنى سياسى ، باتجاه الخطاب الفلسفى» (٤٠) . ولعل هذا هو موقع فصل الوجود الأنطولوجى عن القضية المعرفية ، وهو فصل عازل يتكرر باستمرار عبر التاريخ ، ويعتمد على النظر المعرفى ذاته . لا نعجب إذن إذا تحدث جون سيرل قبل عامين عن هذا الفصل على وجه التحديد ، عازلا بين الوجود اللغوى الأنطولوجى والقصور المعرفى . يقول سيرل «إننا ، بوصفنا منظرين، مهتمون بالوجود الأنطولوجى للغة ؛ أما قضية المعرفة (كيف تعرف؟) فلا تعنينا . إن هذا التمييز النظرى النقى بين الأنطولوجى والمعرفى على أهمية هائلة بالنسبة إلى ممارسة النقد النصوصية» (٤١) .

ومثل هذا الفصل وما يصاحبه من تحيز هو ما حاربته النظرية الأدبية المعاصرة ؛ إذ هى على وعى بإشكالاته الأيديولوچية والمعرفية . ولعل جوناثان كولر قد أفاض فى التنبيه على هذه الإشكالات . ففى تقديمه ترجمة كتاب تودوروف ، *شعرية النثر* ، إلى اللغة الإنجليزية ، يقول : «لقد تعودنا أن نفترض أن هدف النظرية هو إثراء الممارسة النقدية وإضاءتها ، وأن [النظرية] تجعل ممكنا تفسير الأعمال الأدبية المحددة تفسيرات أكثر تماسكا ودقة» . لكن كولر قاوم كغيره هذا التوجه النظرى التقليدى ليقرر أن النظرية اليوم وليدة بيئتها الثقافية الأيديولوجية ؛ وليدة العرف المؤسساتى تحديدا . ولهذا فهو يكمل قائلا : «إن الشعرية تؤكد أن التفسير ليس هدف الدرس الأدبى ... إن هدف الدرس الأدبى هو فهم الأدب بوصفه مؤسسة إنسانية ؛ أى صيغة دلالية . إن الشعرية حين تدرس أعمالا محددة إنما تسعى ليس إلى تفسيرها ، بل إلى كشف بنى الخطاب وأعرافه التى أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى» (٤٢) . ومثل هذا الطرح لا يفتح النظرية وحسب على البيئة الثقافية المؤسساتية ، بل يكشف آليات العرف وأهمية المؤسسة فى تكوين أدق المفاهيم «العلمية» وتوجيهها ، وكذلك المنهجيات التى تفرزها الأعراف المؤسساتية وتتبعها (٤٣) . ولقد أسهم بارت فى إرساء دعائم هذا الوضع حين أصر على أن العلم البنيوى فى النقد : «لا يمكن أن يكون علما بالمحتوى ... بل علما بظروف [أو شروط] المحتوى» (٤٤) .

ولعل إدوارد سعيد كان الأبلغ حين ربط المنهج بما يفرزه من معرفة ؛ إذ ميز بين النقاد العظماء من جهة ، والنقاد الذين هم أقل شأنا من جهة أخرى . يقول سعيد : «معظم النقاد العظماء نقاد منهجيون ؛ وقد يعنى هذا فسحب أنهم قادرون على إظهار

وعيهم الحدسى بالأدب وتعليله ، لكنه يعنى أيضا أنهم لا يخشون جعل منهجيات كتابتهم شائقة بشكل مستقل ، ومتماسكة فكريا فوق كل اعتبارات العمل أو المناسبة . أما بالنسبة إلى النقاد الأقل شأنا فيندر[وجود] مثل هذا التحدى ؛ إذ إنهم يستخدمون العمل لكى يجعلوه يعمل ، وهو سيعمل دائما . ومنهجيتهم ستثبت فعاليتها ، وهى [إمكانية] تمتلكها دائما ، وهلم جرا ، دون أى حس بالدراما التى تقوم عليها المنهجية ، أو دون أى حس بأرضيتها الأساسية فى الحياة الفكرية » (٤٥) .

لقد أصبحت النظرية تأملا محكما ومقننا فى تأسيس المنهجية على النحو الذى جعل النظرية نفسها قابلة للتعلم والتعليم (٤٦) . ولهذا فإن شروط الإدراك فى علاقته بمنهجية القراءة أو التأويل ، بحسب زعم النظرية ، تفرز معرفة تفسر الظاهرة وتعللها . غير أن الإشكالية المعرفية تتفاقم حالما يتطور التوتر بين عناصر الشبكة نفسها ؛ أى بين مناهج الإدراك من جهة ، والمعرفة التى تفضى إليها المناهج من جهة أخرى . وما إن يقوم هذا التوتر أو الإشكالية بين «الحقيقة» و«المنهج» حتى تنهار بنية التعليم والتعلم ، وينهار الدرس الأدبى العلمى النظرى وأنواع التمايز المصاحبة كافة ؛ إذ كما يقول بول ديمان : «إن المنهج الذى لا يمكن تطويعه ليتناسب مع حقيقة مادته لا يُعلِّم غير الوهم» (٤٧) . كما أن الأزمة فى رأى ديمان تكمن فى أن هذه الصعوبة جزء أساسى فى خطاب الأدب ، وأنها سبب الشكوك وعدم الثقة التى «تتجلى فى العداء الموجه ضد النظرية باسم القيم الأخلاقية والجمالية ، مثلما تتجلى أيضا فى محاولات المنظرين الاستشفائية تأكيدهم الولاء لمثل هذه القيم . ثم إن أشد تلك الهجمات فاعلية ستقرع النظرية بوصفها عائقا للبحث العلمى وللتعليم بالضرورة» (٤٨) .

ومن يقرأ أعمال ديمان لابد أن يدرك أنه يشير إلى خطاب «علاقة» البحث العلمى بالعقل والحقيقة والمعرفة الدقيقة ؛ وهو خطاب يستبعد «البلاغة» من علميته مثلما يستبعد أيضا العاطفة والتجربة الشخصية والأنثى . على أن النزاع بين النظرية ومادتها يتمحور دائما بين النظر والعضل ؛ بين هيمنة التأمل وتدنى الممارسة العملية . ومن هنا نشأت دائما ثنائية المثالية والواقعية ؛ ثنائية المعرفة المجردة والمعرفة التقنية التطبيقية ؛ ثنائية الفكر والتجربة ، حتى ضمن الطرح الواحد ، سواء أكان أفلاطونيا أم أرسطيا . وإذا حاولنا رصد هذا النزاع فى النظرية الأدبية نفسها فإننا سنجد أن منطلق النظرية يقتضى ضرورة التخلى عن البحث فى الواقع العملى للإنتاج الأدبى والتجاوز نحو البحث أولا فى أمر

التمييز بين الاستخدام اللغوى الأدبى بوصفه مفهوماً مجرداً من جهة ، والاستخدام اللغوى غير الأدبى من جهة أخرى ، ومن ثم التركيز على التمايزات والفرق بين أصناف الفرع الواحد، ثم الانتقال ثانيا إلى مناقشة القواعد والقوانين المعيارية التى لا بد أن يفضى إليها هذا التصنيف . ومثل هذا التنظير الذى يرسى الحواجز والموانع العازلة التصنيفية لابد أن يصطدم بمشاكل لا حصر لها ، ليس لأن النظرية وقوانينها غير دقيقة ، ولا لأن مصادر التنظير وطرحه ليس لها القوة والقيود الرادعة [٤٩] ، بل لأنه من المحال دائما إرساء خطوط العزل المانعة . ولئن لم تمنع مثل هذه المصاعب من قيام النظريات الناجحة على مدى التاريخ إن السبب يكمن فى أن العين النظرية دائما تسبل الجفون على مصدر البصر، فتحجب الأساس البصرى نفسه .

ولعل حجب البصر أمر تقتضيه النظرية لكى تتأسس بوصفها نظرية. ولعل الجميع يدرك جيدا تعريف بول ديمان للعمى ، وعلاقته بالبصر والبصيرة ، فقد سبق أن قال : «إن أحلك لحظات عمى النقاد فيما يتعلق بفرضياتهم النقدية المسبقة هى أيضا اللحظات التى عندها يحققون أعظم بصائرهم» [٥٠]. وقد استعاد مقولته هذه فى مقال عن النظرية والمقاومة التى تواجهها من الخصوم ، والمقاومة التى تنطوى عليها النظرية نفسها ضد نفسها ؛ فالعمى يظل جزءا أساسيا فى الخطاب نفسه ؛ ولذلك فإن ديمان يعزو نجاح النظرية إلى «قوة النظام (فلسفيا كان أم دينيا أم أيديولوجيا) الذى قد يبقى محتجبا جيدا لكنه يحدد مفهوما ما مسبقا لما هو (الأدبى) شارعا من مقدمات النظام وليس من الشىء الأدبى نفسه – إن كان لمثل هذا الشىء وجود» [٥١] .

وتحفظ ديمان على وجود «الشىء الأدبى » فى هذه العبارة تحفظ جوهرى . ولا يعنى أنه يقرر أو لا يقرر وجود الشىء الأدبى ، وإنما يعنى أن كل ما تستبعده النظرية سيكون هو الأساس الذى تقوم عليه النظرية نفسها . وهكذا فإذا استبعدت النظرية الوجود العملى الواقعى ، وهو فى حالتنا هذه الأدب ، فإن الإجراء النظرى نفسه من خلال إحالته إلى مقدمات النظام التصنيفى ، سيعود لا محالة إلى ما استبعده فى البدء ؛ أى إلى الوجود العملى الواقعى تحديدا . والسبب فى هذا يعود إلى أن التمييز الفاصل بين ما هو أدبى وما هو غير أدبى هو نفسه تمييز يقوم أصلا على استبعاد ما يقوم عليه . وقد وضع ديمان هذه الحقيقة فى خاتمة مقال آخر قائلا : «إن العلاقة والتمييز بين الأدب والفلسفة لا يمكن تأكيدهما من خلال تمييز بين المقولات الجمالية والمعرفية ؛ فقد كُتِبَ على

الفلسفة عموما (إلى الحد الذى تعتمد فيه على التصوير المجازى) أن تكون أدبية ، وكُتِبَ على الأدب عموما (بما هو مستودع هذه الإشكالية ذاتها) أن يكون فلسفيا بصورة ما»(٥٢). وليست هذه إشكالية تستطيع النظرية تجاوزها ؛ لأنها الأساس الذى تقوم عليه النظرية . لا غرو، إذن ، أن يصر ديمان على أن ثروة النظرية الحقيقية « تكمن فى رفض النظرية الحد والتعريف» ؛ لأن «النظرية هى نفسها هذه المقاومة» (٥٣) .

وإذا كانت النظرية فى أعم تعريفاتها هى انغماس التفسير الأدبى والتقييم النقدى فى نظام من العمومية المفهوماتية ، فإن المراقب لتطور النظرية فى حقبة ما بعد منتصف ستينيات هذا القرن يلاحظ أن النظرية الأدبية قامت لتواجه مقاربات للأدب غير ألسنية ؛ أى مقاربات تاريخية أو جمالية أو اجتماعية أو نفسانية . والنظرية الأدبية فى مناهضتها هذه الطروح فى أبسط صورها ، هى تطبيق لألسنية سوسير على النصوص الأدبية . وإذا أمعنا النظر فى علاقة الطرح الألسنى بالطرح التقليدى فلابد أن نلاحظ أن الاعتبارات فى التفسير الأدبى والتقويم النقدى تحولت عن اعتبارت المعنى والقيمة إلى التركيز على صيغ الإنتاج وصيغ إدراك المعنى وصيغ القيمة ؛ وهى صيغ لا تسبق وحسب وجود المعنى والقيمة بل تفرزهما (٥٤) . ولقد عزلت النظرية لنفسها حيزا يختلف فى توجهاته عن توجهات حيز التاريخ الأدبى والنسق الفلسفى ، بل النقد الأدبى . ويحدد ديمان ظهور النظرية ببروز المصطلح الألسنى فى «لغة اللغة» التى تعالج الأدب ، كما يحدد المصطلح الألسنى بالمصطلح الذى يضع لقوة اللغة الإحالية أسبقية زمانية ومكانية على قدرتها المرجعية التى ترصد الوجود العينى الواقعى . فالمصطلح الألسنى يقصر وظيفة اللغة على الوظيفة الإحالية وحدها : بمعنى أن المرجعية الإحالية وظيفة لغوية فقط لا علاقة لها بالمرجع العينى .

وما إن أوجد المهتمون الرابط بين الألسنية السوسيرية والنصوص حتى تكشفت هشاشة الحاجز بين ما هو أدبى وما هو غير أدبى ؛ لأن هذا الطرح يرى اللغة أنظمة من العلامات والدلالات وليست أنساقا من المعانى القائمة والقارة بمعزل عن اللغة (٥٥) . كما أن استجابة النصوص الأدبية للتحليل السيميائى ، وكشفه أنساقا دلالية وراء الخطاب جعل وصف مثل هذه الدلالات محالا على غير الطرح الألسنى ، فأصبحت هذه الخاصية سمة «الأدبية» فى النصوص الأدبية ، وأصبحت لذلك مادة النظرية وموضوعها .

ولعل بول ديمان قد اختزل لنا أدبيات الجدل حول «أدبية» الأدب ونظريتها ، والخلط

المعرفى الذى يكشفه الطرح الألسنى ، حتى عند مؤسسى الشعرية الأدبية مثل رولان بارت وتزفتان تودوروف ؛ إذ إن السمة «الأدبية» ، وكذلك التشكيك فى مقدرة اللغة معرفيا ، هما إفراز مباشر للنظرية الألسنية فى تمييزها بين الدال وسمة اللغة الإحالية والمرجع . فالعلاقة بين الدال والمرجع العينى ليست علاقة طبيعية واقعية ، قائمة بذاتها قبل بنية التعبير اللغوى ، وإنما هى علاقة عرفية مؤسساتية . وبهذا فإن هذه السمة العرفية تحرر أولا اللغة من وهم المرجعية العينية ، كما تثير ثانيا الشكوك المعرفية الإبستيمولوجية الناجمة عن خلط الوظيفة الإحالية بالوظيفة المرجعية العينية . والوظيفة الإحالية تخضع إلى آليات النظام وتشفيراته ، وليس إلى الوجود العينى الخارجى ؛ ولذلك يقول ديمان : «إن التشفيرات الأدبية هى تشفيرات فرعية من نظام هو البلاغة التى هى بذاتها ليست تشفيرا . ولهذا لا يمكن عزل البلاغة عن وظيفتها المعرفية ، مهما قد تكون هذه الوظيفة سلبية . إن من العبث أن تسأل ما إذا كانت عملية التشفير صادقة أم كاذبة» (٥٦). وهكذا لم يعد ممكنا القول بأن استخدام اللغة يخضع إلى ما يعد الصواب والخطأ ، أو الخير والشر ، أو الجمال والقبح ، أو المتعة والألم . والسمة الأدبية هذه تصبح مادة التحليل وموضوعه كلما كشف التحليل عن وجودها فى النص . ويرى ديمان أن الأدب دون سواه من استخدامات اللغة ، هو المكان الذى يهيئ وجود هذه «المعرفة» السلبية فى الملفوظ الألسنى(٥٧) .

ومثل هذه العوازل والفروق التي أقر بها أصحاب الطرح الألسنى هى التى تعارض مقولاتهم السيميائية ، وتكشف انتماءهم إلى الطرح التقليدى . فيرى ديمان فى مقال عن البلاغة والسيميائية ، أن أصحاب الطرح الألسنى والسيميائى فى انقيادهم لهيمنة النحو وعلاقته باللوغوس وبمناهج التعليم القديمة ، قد تراجعوا عما تفضى إليه مقولاتهم من اكتشافات . يقول ديمان :«إن بارت ، وجينيت ، وتودوروف ، وغريماس ، ومريديهم ، فى تحليلاتهم الأدبية ، يبسّطون [أطروحة] ياكبسون وينكصون [عنها] من خلال جعلهم القواعد النحوية والبلاغة تعملان فى استمرارية تامة ، ومن خلال انتقالهم من البنى القواعدية إلى البنى البلاغية دون صعوبة أو عائق » (٥٨). ويكرر ديمان هذه المقولة فى مقال «مقاومة النظرية» ، مضيفا إليها أسماء ريفاتير وياوس وإيزر ، فيقول : «من السهل نسبيا إثبات أن هذه هى الحال بالنسبة إلى منظرى القراءة ... فهم ملتزمون باستخدام نماذج القواعد النحوية أو (فى حال جمالية الاستقبال) نماذج التأويل التقليدى التى لا تبيح تعقيد ظاهر القراءة ، وبذلك تبقى محصورة بشكل غير نقدى ، ضمن نظرية الأدب المتجذرة فى علم الجمال» (٥٩) .

وينتقل ديمان من هذه الملاحظة إلى التصريح بأن هذه النماذج تفرض على أتباعها إنكار ما سيرونه عيانا ؛ ولا يجد سببا لمثل هذا الإنكار والرفض غير ما تنطوى عليه النظرية من مقاومة لغيرها ولذاتها فى الوقت نفسه . يقول ديمان «إذا ما صار القارئ واعيا بالأبعاد البلاغية لنص ما ، فإنه لن يعجز عن الوقوف على حالات نصية لا تقبل الاختزال إلى معنى محدود نحويا أو تاريخيا ، بشرط واحد فقط ، وهو أن يستعد القارئ للاعتراف بما سيكون من المحتم أن يلاحظه . وسرعان ما تصبح الإشكالية أكثر استعصاء على تفسير هذا الإنكار المشترك للاعتراف بما هو جلى »(٦٠) . وقد كان ديمان أكثر تفاؤلا فى السابق ؛ إذ رأى أن «السيميائى الجيد لن يستغرق طويلا حتى يكتشف أنه هو نفسه ، فى الواقع ، بلاغى، مُقنِّع» . أما الاكتشاف الذى يدعو إليه ديمان فهو إدراك «شمولية أنظمة» التأويل التى تفضى إلى «تجاهل قوة التشويه» المجازى البلاغى (٦١) .

ولعل أخطر ما يهدد الطرح التقليدى هو اكتشاف هذه القوة اللغوية الكامنة ؛ إذ إن «أدبية» اللغة لم تهدد الأسس المعرفية وحسب ، بل هددت كذلك النظرة الجمالية ونظرية المحاكاة ومختلف أشكال مفاهيم «الحقيقة» و«الخيال» . وتتجلى أزمة الحوار بين التقليد الموروث والنظرية الأدبية فى الهجوم الشرس على النظرية الأدبية ، انطلاقا من أسس أيديولوچية وتحيزات مؤسساتية وأخلاقية وسياسية ؛ إذ لم يتقبل التقليديون (عن وعى أو غير وعى) الوظيفة الإحالية للغة ؛ لأنهم ظلوا متشبثين بمبادئ الصواب وطروح المحاكاة ، وزعموا أن النظرية الأدبية الحديثة ترمى جانبا بمرجعية اللغة ، وعلاقتها بالواقع . والحق أن النظرية الأدبية لا تنكر قدرة اللغة المرجعية ، لكنها تستجوب ، فى الإنتاج الأدبى ، سلطتها بما هى مثال أو أنموذج للمعرفة الطبيعية الواقعية . إن النظرية الأدبية تذهب إلى أن الأدب (أو حتى غير الأدب) خيال ، ليس لأنه يرفض الواقع أو الحقيقة بل لأنه لم يعد من المؤكد أن الأدب مصدر مؤكد من مصادر المعلومات عن أى شىء سوى نفسه ، لهذا يقول ديمان : «سيكون من سوء الحظ ، مثلا ، أن تختلط مادية الدال بمادية ما يدل عليه [ما يشير إليه] » (٦٢) .

إن هذا الخلط بين وظائف اللغة من جهة ، وما تشير إليه من وجود عينى من جهة أخرى ، يظل دائما مصدر التحيز والأيديولوجيا . يقول ديمان :«إن ما نسميه أيديولوجيا هو على وجه الدقة خلط اللغوى والألسنى بالواقع الطبيعى ؛ خلط الوظيفة الإحالية بالظاهرة . وعليه ... فإن ألسنية [مفهوم] الأدبية آلة قوية لا غنى عنها فى نزع القناع عن الأطياف الأيديولوچية ، كما أنها عنصر فعال فى تبرير ظهورها . والذين يقرّعون

النظرية الأدبية لأنها غافلة عن الواقع الاجتماعى والتاريخى (أى الأيديولوجيا) ، أولئك إنما يصرحون فقط بهلعهم من انكشاف «إسماتهم الأيديولوجية بذات الآلة التى يحاولون نزع مصداقيتها»(٦٣) . وهذه مقولة يتبناها القائلون بأهمية النظرية ، مثل دريدا وميلر وباربرا جونسون . ولعل إضاءة باربرا جونسون لنفى الأنثى المنظم من النظرية ومؤسستها التعليمية يكشف لنا كثيرا مما تنطوى عليه المؤسسة من تقليد خفى ، لا يحله غير دمار الأنموذج المعرفى ودمار البنية المؤسساتية العرفية . تقول جونسون : «ضمن ما هو قائم من أنماط الثقافة واللغة ، لن يكون من السهل الإصرار على أنه من الممكن ببساطة إنتاج الكينونة والمعرفة [الخاصة] بالذات الأنثى من غير صعوبة أو تدمير معرفى» . كما تخلص فى مقال آخر إلى القول : «ليست تجربة الأنثى الشخصية وحسب هى التى نزع الخطاب المعرفى نحو استبعادها ، بل إن مملكة الشخصى نفسه شُفِّرَت على أنها أنثى وقُلِّلَ من قيمتها للسبب ذاك » (٦٤) .

ولئن لم تربط جونسون بين البصر والنظر ، وهذا النفى المنظم ، فإن ناعومى شيمان أرجعته إلى السلطة البصرية والفضاء المكانى الذى يسم العلم والعالم المعاصر ، خصوصا أن الكينونة الأنطولوجية كينونة مكانية فضائية تقتضى هذا الاستبعاد ، أو على الأقل «تأطير البصر» . تقول شيمان : «إن السلطة المعرفية قد أحيلت إلى أولئك الذين التزموا المسافة المناسبة من مواد المعرفة ، والذين حققوا الدرجة الملائمة من الاستقلال عنها ... إن العالم الحديث (الذى أصبح بطل ثقافتنا المعرفى) يحقق هذا الوضع من خلال تحقيقه على نحو مؤكد المهام الذكورية بصورة معيارية ، مهام الانفصال واكتساب السلطة المبنية على التخلص من كل شىء له صلة بالأم ... والأنثى » (٦٥) .

ولقد نجحت النظرية الأدبية فى زعزعة الأيديولوجيا المتجذرة ، وكشفت آلياتها فى الفكر والأدب ، ورصدت عملها ووجودها ، حيث لم يكن من الممكن التفكير بوجودها ، كما ناهضت أقوى التقاليد الفلسفية ، خصوصا الطرح الجمالى . ثم إن النظرية الأدبية هزت عمود الأعمال الأدبية التقليدى ، وقوضت الحواجز بين الخطاب الأدبى وغير الأدبى ، وكذلك أوحت بالتواطؤ بين الفلسفة والتحيزات الأيديولوجية ، كما كشفت زيف شعار «المعرفة للمعرفة» ، وكذلك زيف الفصل بين النظرية والممارسة ، وأكدت أن «اللغة المجازية» هيئتها المعرفية التى لا تستطيع آليات المعرفة التقليدية تبرير وجودها وأهميتها . ومثل هذه النجاحات لابد أن تفرز عداوة وبغضاء ، وتبرز الهجمات المتتالية التى شنها الخصوم

(حماة المعرفة والمثالية الأفلاطونية وقضاة المدينة) . على أن قوة النظرية ومصدر تهديدها الطرح التقليدى ليس فيما حققته من نجاح ، بل فيما تنطوى عليه النظرية نفسها من مقاومة ، ليس فقط ضد غيرها من الطروح ، بل ضد نفسها بالدرجة الأولى . لذلك يقول ديمان «إن المناظرة الحقيقة للنظرية الأدبية ليست مع خصومها السجاليين ، بل بالأحرى مع فرضياتها المنهجية الذاتية واحتمالاتها»(٦٦) .

وهذا الوضع هو الذى رآه سعيد فضيلة تميز الكتاب المعاصرين ، أمثال فوكو ودريدا . يقول سعيد مشيدا بدريدا : «إن أعظم فضائل [أعمال دريدا] تكمن فى إظهارها المنهجية منقلبة على نفسها فى لحظة تحقيقها أعظم انتصاراتها ، لكى يحقق شفافية أكثر تميزا وجدة ... إن قيمة [مقالات دريدا] تكمن فى أنها تكشف حسا بدراما المنهجية وبجذورها التأسيسية فى الحيوية الفكرية» (٦٧). هذه الانعكاسية الذاتية التى تتجلى فى إنتاج دريدا وبول ديمان تمكن النظرية من مقاومة الطرح المغاير ، فتستثمر انعكاسيتها مادة لتحول بينها وبين الانغلاق الذى يسم غيرها من النظريات . كما أنها السمة التى تسلحت بها النظرية لكى تستجوب الفرضيات النظرية فى الطروحات المختلفة وفى طروحاتها الذاتية . ولعل أهم ما هدده مثل هذا الاستجواب هو الصلة المعرفية بين اللغة والعالم الخارجى ؛ لأن جميع النظريات اللغوية أبقت على هذه الصلة قائمة متينة ومبررة، إن لم تكن بدهية مسبقة لا يرقى إليها شك ، من خلال إيمانها بالصلة بين النحو والمنطق. ولذلك فإن النظرية الأدبية التقليدية فى أشكالها كافة ، من هذا المنظور النظرى ، لم تهدد أبدا أسس المبدأ الإدراكى المعرفى ؛ فالنحو بقى فى خدمة المنطق ، والمنطق ، بدوره ، أباح مرور المعرفة إلى الكون .

وهكذا بقيت المعرفة بالنحو شرطا مسبقا للمعرفة الإنسانوية ، بالرغم من أن ثلاثية المنهج التعليمى تضيف إلى المنطق والنحو ثالث العناصر التعليمية ؛ أى البلاغة . غير أن تواطؤ النحو والمنطق أفضى إلى استبعاد البلاغة بوصفها عنصرا إضافيا جماليا غير معرفى ، يضاف إلى الوظيفة الدلالية التى تتحقق بدونه . فهى (فى تعليق ديمان على وجهة نظر جون لوك) «كالمرأة – «الجنس اللطيف» – تبقى مقبولة مادامت محبوسة فى مكانها المناسب ؛ أما خارج مكانها ، وبين قضايا الرجال الجدية ... فستكون فضيحة مخلّة – شأنها شأن ظهور امرأة حقيقية فى نادى السادة ، حيث تُقبل بوصفها صورة فقط ، مؤطرة ومعلقة على الجدار ، والأفضل أن تكون عارية (شأن تمثال الحقيقة) » (٦٨) . وقد أضافت ناعومى شيمان عقدة جديدة إلى هذا الوضع حين درست علاقة الرائى بالمرئى ، والكيفية

التى بها «أطّر» النظرُ صورة الأنثى ؛ فتقول : «نحن أيضا نُرى ، لكن فقط بوصفنا المواد الجميلة التى من شأننا أن [نحتال] لنجعل أنفسنا نشابهها» (٦٩) . هذا الاستبعاد المنظم للبلاغة (بوصفها أنثى) من الدائرة المعرفية هو نقطة العماء فى النظام المعرفى نفسه ؛ ذلك النظام الذى رفض أن يتأمل قدرة البلاغة معرفيا ، وأحالها إلى مملكة التأثير النفسى العاطفى لا إلى العقلى الإدراكى (٧٠) . وبما أن البلاغة عنصر جوهرى فى «الأدب» فإن الأدب ظل خارج الخطاب المعرفى «العلمى» ، بل إن النظرية الأدبية نفسها كرست مفهوم هذا الاستبعاد المنظم .

لكن ما إن نقابل بين النحو والبلاغة حتى يبدأ التوتر فى الظهور ؛ إذ للبلاغة علاقة مباشرة بالنحو وبالصور المجازية التى تفضى إلى الإقناع (ونقل المعرفة) ، مثلما تسهم فى إفراز المعنى ونقله . واستجواب العلاقة بين النحو والبلاغة لابد أن يفضى إلى حقيقة «القراءة» بماهى مفهوم أساسى لحل عملية التشفير وإثبات أن النحو وحده غير قادر على تقرير الدلالة كليا ، وغير قادر على تفسير البعد المجازى البلاغى فى النص . إن أثر هذا الطرح على النظرية المعرفية ، تلك التى تقول بالصلة المستمرة بين الكون واللغة ، لابد أن يكون مقلقا معرفيا ؛ إذ فى النهاية سينكشف عدم كمال الأنموذج النحوى المنطقى لنقل المعرفة أو إفرازها ، مالم يقمع كل ما يتعارض معه ويستبعده ، مقللا من قيمته معرفيا .

ولا شك أن الهجوم الشرس على النظرية الأدبية الحديثة هو هجوم يحاول الحفاظ على الأنموذج المعرفى التقليدى ، الذى لا يرى سببا للشك فى قدرة اللغة النحوية المنطقية على نقل المعرفة وإفرازها . وهو هجوم تقليدى من حيث إنه مازال يرفض أهمية البلاغة معرفيا ؛ وهى الأهمية التى توليها النظرية الأدبية الحديثة اهتماما كبيرا . ولعل هذا المرتكز البلاغى بوصفه أنموذج «الأدبية» هو مصدر مقاومة النظرية لنفسها ؛ لأن الأنموذج البلاغى دائم الحركة والتذبذب والانحراف ، على نحو يجعل الوصول إلى نتيجة حاسمة ومانعة جامعة أمرا محالا . وهذا الوضع لا يمكن بحال أن يرضى تقليدا فلسفيا تعود القول بالعلم والحقائق الثابتة ، وتغذى من الوضعية العلمية . ثم إن استيعاب الأنموذج البلاغى لابد أن يفضى إلى تعديل الوضع المعرفى القائم ؛ أى لابد ، بلغة باربرا جونسون، أن يفضى إلى دمار لا يمكن إصلاحه .

القراءة / النظرية

«وكما يليق باحتفال بالقراءة فإننى سأبدأ بقراءة قطعة وأقرؤها فى سياق حالنا الآن وهنا ، فى ديسمبر من عام ١٩٨٦ ، ونحن نجتمع فى مدينة نيويورك ، تربطنا معا مهنة مشتركة بما أننا قراء للأدب ، وكتاب عن الأدب ، ومعلمون للأدب والكتابة الجيدة ، التى من شأن القراءة الجيدة وحدها أن تجعلها ممكنة»
(ميلر ، «نصر النظرية » : ٢٨١)

لا يجسد مشهد النظرية الأدبية مثل ما تجسده هذه القطعة من مقال ميلر ؛ فهى مقتطعة من خطبة ألقاها على أعضاء رابطة اللغة الحديثة الأمريكية ، بوصفه رئيسا لدورتها فى حفل طائفى كرنفالى يمجد نفسه من خلال تمجيده مادة نظره . هذه هى دائما بنية الكرنفال ، حيث لا فاصل ولا حاجز بين الممثل والمشاهد ، بل هنالك اتحاد قوى مباشر، يختزل الزمن فى المكان حتى تستطيع الرؤية أن ترى بصرها . وإذا كان الحفل الكرنفالى من العمومية بحيث لا يستبعد أحدا من أعضائه ، بل يتوحد الكل فى لحظة الاتحاد ؛ أى فى لحظة انتصار مطلق ، فلن يكون غريبا أن تحمل خطبة ميلر من العناوين غير «نصر النظرية، ومقاومة القراءة ، وقضية القاعدة المادية» . ولهذا فإن أهم يميز هذه القطعة هو تأكيدها القراءة بنبرة احتفالية ، وإشارتها إلى الطائفية شبه الدينية التى تعيد إلى أذهاننا ارتباط النظرية ، خصوصا فى انتصارها وفى يوم نصرها ، بهيئة الكهنة ، وعلاقتها بالعلم والتعليم والمعلم ، وزمن الراحة الذى يبيح لأعضاء المهنة الاجتماع والتجمع فى نيويورك ، أو فى «عين شمس» . كما لم يكن غريبا أن يصر ميلر على أهمية الأنموذج البلاغى ، ويمجد إنتاج دريدا وبول ديمان ، وكأن الجماعة تحيل إلى نفسها لكى تمجد صورتها داخل نفسها ؛ وهى صورة تكاد مفردة «القراءة» وحدها فى مقال ميلر أن تبوح بها . كما أنه تمجيد يحيل إلى الأنموذج البلاغى الذى يميز القاعدة المادية ، ويشكك فى مقدرة اللغة على رصد المرجع العينى ، لكى تؤكد البلاغة أهمية الصورة وحدها .

وإذا أمعنا النظر فى مقولة الأنموذج البلاغى فلابد أن نصل إلى أهمية القراءة التى يقول بها ديمان ودريدا وملير وكولر وبارت وغيرهم ؛ إذ تصبح القراءة بديلا للتفسير أو النقد الأدبى ، خصوصا أن تقابل النحو والبلاغة فى النص يجعل وجود القراءة أمرا محتوما ، ويجعل القراءة نفسها قراءة مزدوجة ، تتطلب جهدا مضنيا . ولعل وصف ميلر للجهد الذى تتطلبه القراءة هذه يكفينا مئونة تتبع الجهد نفسه . وحسبنا من الاقتطاف أنه يحيل إلى أسماء أعمدة الطائفة التى أسست الأنموذج البلاغى ، ودعت إلى تأكيد أهمية

القراءة . يقول ميلر : «إن پول ديمان أو جاك دريدا يفرض على فعل قراءة قصيدة أو رواية أو نص فلسفى ، متطلبات مفرطة ، من شأنها أن تعيى المرء لمجرد التفكير فيها » (٧١) . وتكاد القراءة أن تكون ملازما حقيقيا للأنموذج البلاغى ، وكذلك لتقويض أسس الإدراك التقليدى النحوى . يقول ديمان ، مثلا ، إن «القراءة عملية سلبية ، من خلالها يتم للإزاحة البلاغية أن تقوض الإدراك النحوى» (٧٢) . أما ميلر فيضيف إلى الإزاحة المعرفية أهمية أخرى ، تجعل الباحث لا يستغنى عن القراءة فى أنموذجها البلاغى ؛ إذ الأنموذج ، كما يذهب ميلر ، لا يكشف وحسب الهشاشة المعرفية التقليدية ، بل يكشف أيضا التداخل الأيديولوچى والأخلاقى . فالقراءة فى صورة التحليل البلاغى المتسم بأرفع درجادت اليقظة والصبر«آلة أساسية لكلا هدفى الدرس الإنسانى ؛ أى لعمل التذكر الأرشيفى ، ولعمل تدريس القراءة النقدية ، بوصفها الوسيلة الأهم لمناهضة الخلط المأسوى : بين الحقيقة الألسنية والحقيقة المادية ؛ وهو الخلط الذى من أسمائه «الأيديولوچيا» (٧٣) . ولئن ذكرنا هذا الاقتطاف الخاص بتعريف ديمان للأيديولوچيا ، فإنه ينبهنا إلى مأساة ربطها ديمان «بسوء الحظ » ؛ مأساة لا يخفف من وطأتها ولا يمنع حلولها سوى الأنموذج البلاغى وفاعلية القراءة . وسندرى فيما بعد حجم «الكارثة» التى تنطوى عليها القراءة فى صورتها الفيروسية الطفيلية ، التى ستجد أيضا حلول «القيامة والبعث» .

والقراءة بما هى مفهوم نقدى تشير إلى أن النص غير شفاف وغير عاكس ، ولكنه نسيج كثيف يحتاج إلى الدقة اللامتناهية فى التعامل ، بل إن القراءة نفسها أصبحت تقتضى قراءة نفسها ، الأمر الذى يجعلها عملية مستمرة من العمل المضنى . فلم يعد من الممكن القول بأن النظرية تفسر العمل أو تحكمه ، ولم يعد من الممكن القول إن العمل يعكس أو يعبر عن شىء خارجه ، إذ لم يعد ممكنا عزل النظرية عن الحركة الفعلية للنظر . ويصف دريدا عملية القراءة بأنها لا تستبعد وحسب أهمية الكاتب / المؤلف ، وإنما هى نفسها عملية الإنتاج النقدى المنشود . يقول دريدا : «إن الكاتب يكتب بلغة وبمنطق لا يستطيع خطابه ، فى حد [تعريفه] ، أن يسيطر سيطرة مطلقة على خاصية نظامهما وقوانينهما وحياتهما ؛ فهو يستخدمهما فقط بأن يصبح هو نفسه (وعلى نهج معين وإلى حد مقنن) محكوما بالنظام. والقراءة لابد أن تستهدف علاقة معينة ، لا يدركها الكاتب ، بين ما يسيطر عليه وما لا يسيطر عليه من أنماط اللغة التى يستخدمها . وهذه العلاقة ليست توزيعا كميا محددا من الظل والضوء ، ومن الضعف والقوة ، بل هى بنية دلالية على القراءة النقدية أن تنتجها» (٧٤) . وهذا ما يجعل الكاتب جزءا من لغة تفرزه فيفرزها ، فى علاقة لا تبيح له التحكم فيها لكنه يمتزج بها . ولعل هذه «التويِّة» التى تسعى القراءة إلى إدراكها وإفرازها لا تتحقق إلا من خلال القراءة البلاغية التى تتعامل ، كما يقول دريدا ، مع «نصين ، ويدين ، ورؤيتين ، وطريقتين للإنصات ، معا ، فى الوقت نفسه ، ومنفصلتين » (٧٥) .

وقد أكد جوناثان كولر أن النظرية لم تعد مجرد قوانين ثابتة، قارة معزولة عن الممارسة ذاتها ، تحدد مسبقا الكيفية التى يجب على الممارسة أن تتبناها ، فيسحبها من شاء على النص ؛ فمثل هذا الفهم التقليدى للنظرية هو تحديدا ما تحاربه النظرية الحديثة فى أنموذجها البلاغى للقراءة، خصوصا أن اللغة الأدبية غير شفافة ، وأن نظرية المحاكاة لا تصمد أمام التحليل البلاغى الدقيق والقراءة الفاحصة ، وأن الفصل بين النظرية والممارسة محال . يقول كولر : «لا ينبغى فهم النظرية على أنها فرض لمنهج التأويل بل على أنها خطاب يتأسس حالما تصبح مفاهيم طبيعة النصوص ومعناها وعلاقتها بغيرها من الخطابات ، والممارسات الاجتماعية، تصبح مادة للتأمل العام . إن النظرية لاتهب المرء منهجية للتأويل من شأنه أن يسحبها من ثم على العمل الأدبى ليستنتج منه معانى ذات نظام مختلف... إن النظرية ، فى الواقع ، هى نفسها أدب ، لأنها تفترض أن لدى الأعمال الأدبية من الأشياء المهمة ما تعلمنا إياه »(٧٦) . هناك إذن دورة متصلة بين النظرية ومادة نظرها ، كما أن هنالك تبادلا مستمرا فى الواقع، يجعل من المحال عزل النظرية عن ممارستها . ولعل هذا هو ما احتفل به ميلر حين نص على نصر النظرية من خلال قراءته نصا يعكس أهمية القراءة .

ولم يكن مفهوم القراءة وتطوره فى النظرية الأدبية وليد المصادفة ، بل كان مفهوما استراتيجيا هادفا ؛ فالقراءة المتأنية تفترض أولا أن النص على درجة عالية من الكثافة والتعقيد ، بحيث إن أية نظرية ترى النص مرآة تعكس الواقع أو غيره ستصطدم بهذه الكثافة فلا ترى فى النص سواها ، كما تصبح حاجزا مانعا بين أية نظرية تعبيرية تفضى من النص إلى قصد المؤلف أو من قصد المؤلف إلى تبلور القصد فى النص. هذا بالإضافة إلى أن القراءة فى تركيزها على النص تستهدف، من جهة ثانية تقويض العوازل المانعة بين أنواع الكتابة ، كتلك التى قامت تقليديا بين النص الفلسفى والنص الإبداعى والنص التاريخى والنص العلمى ، وهلم جرا ؛ إذ إن كل هذه التصنيفات تعزل نصوصا لا يمكن لها أن تقوم مالم تستند على عملية التشفير الدلالية وعلى مفهوم الكتابة . ولهذا فليس ثمة ما يمنع من قراءتها قراءة تبحث فى آليات تكوينها، وتكشف فرضياتها المسبقة . لذلك استطاع جاك دريدا أن يقرأ النص الفلسفى من خلال تركيز النص على المجاز والاستعارة والآليات البلاغية؛ وهى المفاهيم نفسها التى استبعدها النص الفلسفى من خطابه . إن تقويض العوازل التصنيفية لا يستهدف إلغاء النص ، وإنما فضح التواطؤ المعرفى والأيديولوجى الذى يحكم التصنيف ويحكم استقبال النص نفسه ؛ والقراءة النقدية يجب

أن تسعى على الدوام إلى كشف ما يصاحب التصنيف من قيم أيديولوجية وفرضيات مسبقة . يقول ميلر : «إن أيديولوچيا العمود الأدبى التقليدى تنطوى على استبعاد أعمال أدبية لا تنتمى إلى العمود، وتنطوى على افتراضات مسبقة قوية حول كيفية قراءة [أعمال] العمود الأدبى . إن زعزعة العمود تتحقق من خلال رفض شكلى القيدين معا» . ولعل أهم نتائج النظرية الأدبية تتجلى ، عند ميلر ، فى «إعادة تعريف ما الحقيق بالتذكر ، وما الإجراءات التى من شأن الاستعادة ومراجعة التأويل أن تتبعها لكى نتأكد من أننا نتذكر ما نود تذكره» (٧٧) .

والقراءة ، من ثم ، نتيجة حتمية لتطور مفهوم الكتابة ومفهوم مؤسساتية اللغة. لذلك نجد أن مفهوم القراءة يبيح أولا تأكيد الوجود تأكيدا ثقافيا وليس طبيعيا ، ثم ثانيا كشف التناقض بين ما يراه التقليد طبيعيا سابقا على غيره وما يراه ثقافيا تابعا ؛ أى أن عملية الإدراك المعرفى هى أولا وأخيرا عملية مؤسساتية ثقافية عرفية، وليست عملية طبيعية خارج حدود آليات المنهجية وأعرافها . يقول ديفس وشلايفر : «إن طريقة فهمنا للنصوص، بل حتى تقويمنا لعواطفنا فى هذه العملية [أى القراءة]، يتكون ضمن سياقات مغلقة وحدّية من سياقات الثقافة والتاريخ والعلاقات الاجتماعية » (٧٨). وعلى عكس المقاربات النقدية الأخرى، فإن القراءة كما يمارسها دريدا وميلر وديمان هى فعليا مفهوم النقد الذاتى الفاحص (critique)، الذى يستهدف آلياته وفرضياته الخاصة، قبل أن يستهدف غيره من النصوص (٧٩) .

والقراءة بهذا المفهوم النقدى تجد نفسها وفعاليتها فى القراءة المستمرة لمادتها من النصوص ولفرضياتها الذاتية . وبهذا فهى عملية لا تعوزها المادة أبدا ، خصوصا أنها لا تكتفى بما يقوله النص ، بل تسعى دائما إلى تتبع آثار ما لا يقوله . فإذا حاولت المقاربات النقدية التقليدية أن تدرس النصوص من حيث ما تقوله ، أو الكيفية التى بها تحقق النصوص مقولاتها ، فإن القراءة النقدية، فى المقابل، تعنى بكشف الفرضيات الخفية التى تحكم آليات الطرح التقليدى وممارساته، وتحكم أيضا تعريفاته وتصنيفاته للمادة المستهدفة. ولعل منطلق القراءة الأول هو مقولة العرف الثقافى المؤسساتى ؛ أى أن المعرفة لم تعد إدراكا مباشرا مجردا وغير متحيز، وإنما هى إفراز مؤسساتى، محكوم بآلياته المنهجية وبيئته . مثل هذا النقد الذى يجتر نفسه مثلما يجتر غيره، لا يمكن له إلا أن يبلور كينونته داخل ذاته فى تراجعية أبدية تقول نفسها فى قولها غير نفسها : إنها مرآة داخل مرآة ، لا يمكن الوصول إلى نهاية انعكاساتها .

ومن هنا سعت النظرية الأدبية إلى التركيز على الانقطاع بين الوجود الطبيعى (الذى لن نعرفه بعريه التام) والوجود المؤسساتي، خصوصا أنها لا ترى شيئا يسبق الثقافة . وبهذا تتحقق القطيعة المعرفية بين الوضع التقليدى وما تسعى النظرية إلى تأكيده. فهى تصر على أن مفاهيمنا حول ما هو طبيعي وما هو حقيقى، أو حتى ما هو خيالي، إنما هو مجرد إفرازات أعراف ثقافية مؤسساتية . ومهمة النظرية تكمن فى تعرية مثل هذه المفاهيم وما يصاحبها من وهم حول طبيعتها المباشرة، التى ظن التقليد أنها لا تعتمد على وسائط تمنع الإدراك المباشر التوى . وإذا سحبنا هذا الوضع على النظرية فلابد أن نرى أن إشكالية النظرية لم تكن سوى إشكالية البصر ؛ أى أن العين ما إن تصبح مصدرا للمعرفة حتى تكون العين نفسها قد تحولت إلى مؤسسة عرفية ثقافية، تسعى دائما إلى إثبات الصلة بين الظاهرة الواقعية «العينية» من جهة، وآليات الإدراك المعرفى وتحققه من جهة أخرى . فالعين فى اختصار «تتأطر»، شأنها فى ذلك شأن المؤسسة المعرفية عموما. وهذه هى الصلة التى ربطت دائما البصر بالجامعة . ولعلنا لا نحتاج إلى تتبع الجور الذى يصاحب علاقة العين المحدقة بالمادة المنظورة والمتفحصة فى مسقط البصر : إذ إن كثيرين، بالإضافة إلى سعيد وفوكو ، اعتنوا برصدها ، مثل جوليا كرستيفا وهنرى لويس غيتز، الذى يرى صلتها الوطيدة بهيمنة المستعمر على المستعمر (بفتح الميم الأخيرة)(٨٠) .

ومن خصائص القراءة النقدية هذه، وبوصفها نظرية أدبية ، لعلنا ندرك أنها احتلت موقعا محايثا بين نظريات الأدب من جهة ، والأدب نفسه من جهة أخرى . فهى لا تستطيع أن تبتعد عن الأدب لأنها تتبنى الأنموذج البلاغى الذى ارتبط دائما بالأدب ، كما أنها لا تستطيع أن تبتعد عن مقاربات الأدب ونظرياته لأنها تسعى دائما إلى كشف العجز المعرفى الذى أغفلته تلك المقاربات . وهذا الوضع يمنح النظرية سمتها الطفيلية التى أفاض ميلر فى معالجتها فى مقاله المشهور« الناقد بوصفة مضيفا ». وقد اختزل لنا ميلر هذه البنية فى عدة جمل تؤكد قوة القراءة البلاغية من جهة، وأهمية الدرس الأدبى والأدب فى علاقته بالمجتمع والتاريخ والإنسان الفرد ، من جهة أخرى . يقول ميلر «وعلى أية حال، لن يكون لنا أمل فى إدراك ما قد يكون للأدب من دور فى المجتمع والتاريخ وحياة الفرد من غير دراسة الأدب دراسة بلاغية تركز على اللغة : على قوانينها ، وماهيتها، وما تستطيع أن تفعله ، وتركز بشكل خاص على دور اللغة المجازية فى التدخل فى الفاعلية المباشرة للنحو والمنطق ، كما يتدخل الفيروس الطفيلى فى فاعلية الخلية المضيفة» (٨١) .

ولئن رصد هذا الاقتباس دور الفيروس الطفيلى فى القراءة البلاغية وفى المجتمع وفى حياة الفرد والتاريخ، إنه يصور أيضا الكارثة المأسوية التى تتهدد الوضع القائم وتنذر بتبدله أو تدميره بوصفها ضرورة مؤكدة حتى يستطيع الوضع الراهن أن يتكيف لاستقبال هذا الضيف، وكل هذه الاستنتاجات، بالإضافة إلى ضرورة الانعكاسية الحادة التى تسم القراءة البلاغية ، تتجلى تجليا تاما فى مقال «الناقد بوصفه مضيفا» ، حيث يرى ميلر أن القراءة الطفيلية تبرز بوصفها «أنثوية نوعا ما ، أو ثانوية ، أو مشوهة ، أو عالة. إنها نبتة متشبثة ، لا تستطيع العيش بأية طريقة أخرى غير امتصاصها رحيق الحياة من مضيفها ، مانعة عنه الضوء والهواء ... إن الطفيلى يدمر التصنيف». ثم يخلص ميلر إلى تصوير الطفيلى فى صورة تعكس نفسها كما تعكس القراءة البلاغية صورتها الذاتية، فيقول : «إن النسق التناسلى الجينى للفيروس مُشفَّر ليستطيع أن يلج إلى الخلية المضيفة ويعيد بعنف برمجة جميع المادة التوليدية الجينية فى تلك الخلية ، محولا الخلية معملا صغيرا لاستنساخ نفسه، وبذلك يدمرها» (٨٢). ولن نعجب إذا عادت صورة المعمل الصغير الذى يستنسخ النفس الفيروسية ، لتصف فعاليات النشاط النظرى وآلياته فى يوم انتصار النظرية نفسها ، لكننا سنرجئ رصد هذه الصورة إلى حين .

والمفارقة التى يفضى إليها مثل هذا الموقع تكمن فى أن النظرية الأدبية تسعى إلى احتلال حيز يخصها دون غيرها، ثم الارتباط الاستراتيچى العدائى بغيرها من النظريات . فالقراءة ، إذن ، تحاول أن تنفصل وتتصل فى آن ؛ ولكى يبقى على هذه الحال المستمرة من المد رالجزر ، فإنها أبقت مادتها مثلما أبقت نفسها ضمن مدى البصر ؛ ولهذا اتخذت من القراءة النقدية الفاحصة (critique) عدسة كاشفة فعالة . يقول ميلر مثلا : «إن ما أدعو إليه من استجواب ليس عملا من (النظرية المحض)، وليس عملا من الممارسة النقية؛ أى سلسة من الشروح، بل هو شىء بين الاثنين ، أو يهيئ لهما؛ أى تنظيف الأرضية، ومحاولة تقويض الأسس . إنه (نقد) بالمفهوم الأساسى لـ (النقد الذاتى الفاحص) [critique]، أى اختبار تمييزى. وفى هذه الحالة فهو اختبار للوسيلة التى صنع منها الجسر بين النظرية والممارسة .

وإذا كان النقد بوصفه نقدا ذاتيا فاحصا يقع بين النظرية والممارسة ، فيجب أيضا ألا يتماهى من جهة ، لا مع نظرية التأويل الهيرمنيوطيقى ولا مع البحث عن المعنى القصدى ، وألا يتماهى ، من جهة أخرى ، مع النظرية الشعرية أو نظرية الكيفية التى تحقق بها النصوص معناها . إن النقد الذاتى الفاحص ... اختبار لأساس اللغة فى هذا

النص المعين أو ذاك، وليس صيغة مجردة أو تجريدية، مشتقة من خصوصية حالة ما »[٨٣].

إن علاقة القراءة بالنظرية هى علاقة النظر نفسه ؛ أى علاقة البصر بالوجود أولا، ثم علاقة النظر بالمعرفة. فالقراءة بوصفها نظرية أدبية ، عزلت لنفسها موضوعا تنظر فيه وتُنظِّرُ له، ألا وهو أدبية الأدب، لتمنحه وجودا أنطولوچيا ومعرفيا. ومن هنا شرعت القراءة لنفسها وجودا يختلف عن النظريات الأخرى، ويمنحها مشروعية الوجود. والنظرية الأدبية من هذا المنظور تكرر نفس العزل والتمييز الكلاسيكى ، لكنها فى الوقت نفسه تأخذ فى الحسبان كل عيوبه من خلال اعترافها الضمنى والصريح بأن النظرية لا يمكن لها بحال أن تتجرد من الممارسة ومن علائق الوجود الاجتماعية والنفعية والتاريخية . ولذلك يخلص ميلر إلى أنه ربما يكون هو نفسه قد ارتكب فى تحليله ما ارتكبه أولئك الذين ينتقدهم أمثال كانط وأرنولد ، لأن مثل هذه الانعكاسية، كما يقول ميلر ، «ضرورة داخلية ولا يمكن تلافيها» [٨٤] . أما دريدا فيقول : «إننا نعلم ، كما لم نعلم من قبل ، ما يجب أن يكون صحيا فى كل العصور ، وهو أن هذا التضاد التقابلى بين العلم الأساسى والعلم الغائى هو تضاد حقيقى لكنه ذو أهمية محدودة ، ومن الصعب أن نصون مثل هذا التضاد بنسق مفهوماتى مستمر كليا، وكذلك بصرامة عملية ، خصوصا فى الحقول الحديثة للعلوم الرسمية ... لم يعد بإمكان المرء التمييز بين التقنية من جهة ، والنظرية والعلم والعقلانية، من جهة أخرى» [٨٥] . أما بول ديمان فيرى «أن القراءات البلاغية، بما هى نظرية ، شأنها شأن الأنواع الأخرى ، ستظل تتجنب وتقاوم القراءة التى تدعو إليها. لا شىء يستطيع الهيمنة على مقاومة النظرية، بما أن النظرية هى نفسها هذه المقاومة» [٨٦] .

على أن الأمر يتجاوز مجرد الاعتراف؛ إذ إن النظرية أخذت بمبدأ الانعكاسية الذاتية التى تستجوب آليات القراءة نفسها، وتستجوب فرضياتها الذاتية . فالنظرية فى مفهومها الكلاسيكى قامت أصلا على افتراض مسبق أباح وجوده الطرح الأنطولوچى ؛ إذ ميز هذا المنظور بين المعرفة النقية غير المتحيزة والتجربة والمعرفة النفعية، ليقيم ثنائية النظرية والتطبيق التى شاعت حتى فى عصرنا هذا. وعلى هذا الفصل العازل تأسست قيم المعرفة الحقيقة المجردة، والموضوعية غير الشخصية ، والأسس الأولى التى تقبل التعليم والتعلم والتنظيم ، على الضد من المعارف الحياتية التى تتسم أبدا بالفوضى ورفض التقنين، وعدم الاتساق والتغير والتذبذب ، ليس لأن من المحال تقنين هذه الفوضى وترتيبها، بل لأن النظر (فى الكرنفال) لا يحيط بالمشهد العام : أى ليس هناك نظر فوق النظر. ولم يكن مصادفة أن يكون مفهوم اللغة بوصفها «لعبا» استبداليا هو المفهوم الذى

يقوض الشمولية الكلاسيكية ، وهيمنة النظر المحيط. يقول دريدا : «إذا لم يعد للشمولية أى معنى ، فليس مرد هذا أنه لا يمكن لنظرة محدودة أو خطاب محدود أن يغطى لا نهائية الحقل (أى اللغة ، واللغة المحدودة)، ولكنها محدودة لأن طبيعة الحقل تستبعد الشمولية»(٨٧). والنظرية الأدبية، فى صيغتها هذه، حاربت النظرية النفعية الذرائعية كما حاربت النظرية الجمالية ونظرية المحاكاة ؛ لأن مثل هذه المقاربات تفضى إلى انغلاق نظرى شمولى، يتغذى من قيم يستمدها من أنظمة أيديولوچية خارج نظامه الخاص. فالمذهب الواقعى مثلا يسعى إلى قراءة «المحتوى» المبنى على أنموذج «الواقع» الحقيقى، متغافلا فى الوقت نفسه عن النظام الدلالى الذى بنى منه العمل . وبهذا فإن مفهوم الواقعية يجسد الإشكالية التى وصفتها ميكا بال بقولها : «إن إشكالية الواقعية بوصفها الطريق المناسبة للقراءة وللنظر هى أنها تشجع تلاعبا أيديولوجيا حالما تتقبل المحتوى بوصفه طبيعيا»(٨٨). والواقعية هنا لا تختلف عن المحاكاة، من حيث إن المحاكاة تسعى إلى إيجاد تراسل متناسب بين حقيقة عامة خارج النص ، وحقيقة مشابهة خلف النص نفسه. أما اللغة التى بنى منها النص فلا تعدو كونها ستارا شفافا، نرى عبره الشبه والتطابق التام . وفى التحليل النهائى فإن الجمالية لا تختلف عن هذه المقاربات ؛ إذ إن النظرية الجمالية تخفى الأيديولوچيا التى قامت عليها لكى تستطيع أن تقرر أنها، كالنظرية الكلاسيكية، بعيدة كل البعد عن الغايات النفعية .

لم يعد من الممكن اليوم أن نتحدث عن مثل هذه المقاربات من غير أن نعى ما تقوم عليه من أيديولوچيا وخلط معرفى . ولعل الذرائعية النفعية قد فتحت الباب على مصراعيه فى فضحها عيوب الطرح التقليدى بأشكاله المختلفة ؛ فبينما رأى الطرح التقليدى أن المعرفة والحقيقة والمعنى قضايا تقع خارج تحيزات البنية الدلالية والاجتماعية والتاريخية، ذهبت الذرائعية النفعية إلى العكس تماما ، فقررت أن هذه القضايا لا تنعزل أبدا «عن الاهتمامات الإنسانية والممارسات الاجتماعية ... وإن المعرفة والمعنى والحقيقة والواقع» إفرازات للخطاب وليست وجودا سابقا ومعزولا عن آلياته ونصه. وبهذا لابد أن يصرف المنظورن أنظارهم عن البحث فى الميتافيزيقا ويركزوها على الأخلاق والتحيزات «بوصفها مادة البحث» (٨٩) .

ولئن حاولت كل نظرية من نظريات الطرح التقليدى أن تعزل لنفسها مكانا ، إنها جميعا أغفلت أهمية اللغة فى بناء المكان وبناء النظرية نفسها ؛ إذ وثقت جميعا بهذا القدر أو ذاك فى قدرة اللغة على نقل المعرفة نقلا أمينا ، ومن ثم رأت اللغة جسرا متينا بين

النظرية والممارسة . ولعل هذه الثقة المفرطة هى منطلق النظرية الحديثة بصورتها التى تركز على القراءة البلاغية . وإذا كانت الثقة تقتضى قدرة اللغة على نقل المعرفة على وجه الخصوص، فليس غريبا إذن أن ترى النظريات التقليدية أن البلاغة جزء إضافى فى اللغة وليست جزءا أساسيا له أهمية خاصة فى نقل المعرفة. ثم إن البلاغة تهدد المعرفة وتثير الشكوك حول طهارة المعرفة العلمية ونقائها . ولذلك تمحورت جهود ديمان وميلر ودريدا حول تقويض النظرة الكلاسيكية ، وتأكيد أهمية القراءة البلاغية لأنها المخرج الوحيد من الانغلاق النظرى حالما تحدق العين فى العين . فاللغة عند ديمان تظل «غير إنسانية» من حيث إنها تبقى دائما وأبدا مستقلة «عن أى قصد أو أى نزوة أو أى أمنية أو أى رغبة قد تكون لدينا نحو النظرية » [٩٠] . و يرى ديمان أن الهجوم على النظرية يعود إلى مقاومة أنموذج اللغة نفسه ، فيقول «إن مقاومة النظرية هى مقاومة استخدام اللغة حول اللغة. وهى لذلك مقاومة للغة نفسها ، أو لإمكانية أن تحتوى اللغة عوامل ووظائف لا يمكن اختزالها إلى الحدس» . ولعل القيمة المعرفية التقليدية هى الضحية فى القراءة البلاغية، خصوصا أن ديمان يخلص إلى القول «إن القراءات البلاغية فيما تعريه من بنى ووظائف لا تفضى إلى معرفة بأى كيان مكتمل [entity] (كاللغة مثلا) ، وإنما هى صيرورة إنتاج معرفة لا يوثق بها» [٩١] . أما ميلر فيتساءل حول ما إذا كانت اللغة «فى الواقع قوية بما فيه الكفاية ومأمونة بما فية الكفاية لأن تستخدم ... بما هى جسر من الضرورة الأساسية، بحيث يصل ذهابا وإيابا بين الإدراك النقى والفعل الأخلاقى : أى بين النظرية والعمل»[٩٢].

ولئن شككت النظرية فى مقدرة اللغة معرفيا ، لقد أثبتت أن المقاربات النقدية عموما نتطوى باستمرار على تحيزات أيديولوجية وأخلاقية تتجلى فى تفسيراتها للنصوص، وفى ما تتوصل إليه من نتائج. كما أن ما تستبعده من خطابها يعود دائما ليغذى ذلك الخطاب: هكذا كانت الحال منذ أفلاطون إلى اليوم ؛ بل إن الخطاب النقدى النظرى ظل حبيس أيديولوجيا النظرية والمعرفة النظرية، الأمر الذى جعله صورة تعكس فرضياتها الذاتية . ولعل السؤال هنا إذن هو : إذا كشفت النظرية الحديثة كل هذه «العيوب المعرفية الأيديولوجية» فى التقليد النقدى ، فهل النظرية الحديثة نفسها تجاوزت تلك «العيوب» ؟

النظرية فى عين نفسها

إن المتمعن فى طرح النظرية لابد أن يدرك أنها أخذت الخاصية البصرية إلى أقصى حدودها الحرفية، حتى استطاعت أن تبصر بصرها تحت «ضوء الشمس » ، ولهذا

ركزت النظرية نظرها على ما ترى وحسب، فاستبعدت من رؤيتها القيمة والمعنى والدلالة بوصفها ليست أجزاء من الرؤية ، بل إسقاطات أيديولوچية اجتماعية تاريخية متحيزة . وهكذا حاولت النظرية أن تطهر نظرتها ومنظورها ، وتهيئ خشبة مسرحها لعرض مسرحيتها الذاتية ، ولتضع النظرية داخل نظرتها فى تراجعية لا تنتهى . وهذه هى السمة التى يدعو إلى اكتشافها و تحريك فعاليتها كل من دريدا وديمان ، لتصل ذروتها فى طرح ميلر. (٩٣) وهذا ما حققه دريدا عمليا فى مقاله «مبدأ العقل : الجامعة فى عيون صبيانها»، حيث تلاعب بمفردة العين وإنسانها ، لكى يستطيع ، كما يقول ، أن «يبصر الإبصار» الذى يكشف وهم الحياد المطلق، ويكشف زيف البراءة من الأيديولوچيا، ويكشف كل ما تزعم الجامعة أنه القيم التى تقوم على أساسها .

ولكى تحافظ النظرية على نظرتها ومنظورها ، فإنها أقامت لنفسها أنموذج القراءة الذى يعتمد أساسا على الجانب الذاتى والخصوصية المرحلية . فالنظرية، على عكس ما ساد سابقا ، لا تضع قوانين وإجراءات شمولية كلية ومانعة، يستطيع من شاء سحبها على أى نص أو على كل نص، وإنما هى، كما أشار ميلر وكولر، وكما فعل كذلك دريدا وديمان ، جزء من الممارسة نفسها ، التى تركز بصرها على خصوصية نص بعينه لتستخرج منه مفاتيحه الخاصة . والنظرية بهذه العملية تحاول أن تتجاوز العقم الناجم عن الشفافية التى ربطها دريدا «بالعلم» ، وأن تملأ الفراغ الذى أشار إليه ماركس ؛ إذ تعيد إلى النص ما كان النص قد استبعده ، أى تعيد إليه أهمية اللغة التى تتحدث عن نفسها . فاللغة تحجب الشفافية «العلمية» وتملأ الفراغ . وليس مستغربا أن يكون تعريف النظرية نفسه يمثل هذه الانعكاسية بين النظرية والممارسة ، ويؤديها أداء نظريا ، ليكون هو سبب وجودها .

ولقد سبق أن اقتطفت جزءا من تعريف ديمان للنظرية . ولعلنا نعيده هنا بأكله لكى نرى مدى تطابقه مع تعريف ميلر للنظرية فى لحظة انتصارها . يقول ديمان : «لقد قيل إن النظرية تنخلق حالما لم تعد مقاربة النصوص الأدبية تعتمد على اعتبارات غير ألسنية ؛ أى لم تعد تعتمد على اعتبارات تاريخية أو جمالية أو (لكى نضع القضية بشكل أقل فجاجة نوعا ما) عندما لم يعد موضوع المناقشة هو المعنى أو القيمة ، بل صيغ إنتاج المعنى والقيمة واستقبالهما، قبل أن يتأسسا - والإيحاء هو أن تأسسهما هذا من الإشكالية بحيث يتطلب تخصصا مكتملا من البحث النقدى لدراسة إمكانيته ووضعه» (٩٤). هذا التخصص المكتمل هو «النظرية» التى تسعى إلى رصد صيغ إنتاج المعنى والقيمة واستقبالها. وهذا هو ما يسعى ميلر إلى رصده فى تعريفه نفسه للنظرية فى «نصر

النظرية» حيث يقول : «إننى أعنى بـ «نظرية» إزاحة تركيز النظر فى الدراسة الأدبية عن معنى النصوص وتركيزه على الطريقة التى بها يُنقل المعنى . والنظرية ، لكى نضعها بطريقة أخرى ، هى استخدام اللغة للحديث عن اللغة . ولكى نضعها مرة أخرى بطريقة أخرى ، فالنظرية هى تركيز النظر على المرجعية بوصفها إشكالية لا بوصفها شيئا يربط القارئ ، بشكل مؤكد وغير غامض ، بـ«العالم الواقعى » من التاريخ والمجتمع ومن الناس العاملين ضمن المجتمع على خشبة مسرح التاريخ »(٩٥) . والمدقق فى تعريف ميلر لابد أن يرى الانعكاسية فى تعريفاته الثلاثة المتوالية ، وفى مضمون هذه التعريفات، خصوصا قوله إن النظرية هى «استخدام اللغة للحديث عن اللغة»، حالما ينزاح النظر عن جادة المعنى ليركز على الجادة نفسها .

ومن أجل التركيز على نظر النظرية وبصرها، ولكى تحتل مكانا يمنحها وجودا ذاتيا، فإن ممارسيها يعزلونها دائما عن غيرها من اهتمامات الدرس الأدبى ، حتى عما يرونه من صميم عمل النظرية ذاتها. ولعلنا نتذكر أن بول ديمان دعا إلى أهمية البحث فيما يميز الأدب عن غيره، وكذلك أهمية البحث فى أدبية الأدب. لكنه علق هذه الأهمية ليركز على تناقض الأنموذج النحوى السيميائى فى علاقته التقابلية بالأنموذج البلاغى . وبهذا انحرف البحث نحو تقويض الأنموذج النحوى وإرساء الأنموذج البلاغى ، وكذلك فعل ميلر ودريدا وجوناثان كولر، وكذلك أيضا فعلت كاثرين بيلسى . ولئن دعا ديمان إلى الاهتمام بالأدب بوصفه النشاط الكتابى الوحيد الذى يتعهد الأنموذج البلاغى بالعناية ، إنه يخلص فى النهاية إلى تساوى النصوص وليس إلى تميز الأدب عن غيره . كما أن ميلر إذ دعا فى نهاية مقاله إلى تبنى التصنيف الأجناسى الأدبى المألوف ، إنه أيضا يصل إلى القول بأن ما يدعو إليه من نقد يقوض فى النهاية كل تميز أجناسى ضمن الأدب وغير الأدب (٩٦). أما دريدا فيقرأ النصوص الفلسفية قراءة بلاغية لا ليقرر أن الأدب أهم من الفلسفة ، ولا ليؤكد أن البلاغة معرفيا أفضل من النحو ، وإنما ليصر على أن القراءة تستهدف منذ الوهلة الأولى كشف مالا يستطيع الكاتب إدراكه .

كل هذه المناورات القرائية تساعد على عزل المنظر ومادة النظر ، وبذلك تتحاشى الحديث عن «الموضوعية» و«المعرفة المطلقة» و«الحقيقة القارة» و«التأويل الصحيح» ، وعن «قصد المؤلف» ، و«الموضوعة / التيمة» ، أي تتحاشى ما يمكن أن نختزله فى المرجع العينى؛ لأن القضية، كما يقول ميلر فى رده تهمة العقم ، هى: «قضية دور اللغة» وليست قضية أى مرجع خارجها (٩٧). فماذا يبقى ؟ لا يبقى غير النظر ومنظوره فى دائرية

تعكس آلياتها الخاصة فى تراجعية لا تنتهى . لذلك لن نعجب عندما ينتهى التحليل إلى تأكيد عدم إمكانية التأكيد أو الإصرار على أهمية اللاتقريرية . وهذه خطوة استراتيجية تفتح الانغلاق الميتافيزيقى الذى ظل هدفا للنظرية ؛ إذ النظرية ، كما وصفها ميلر ودريدا ، فيروس طفيلى ،[٩٨] لا يعيش ما لم يتشبث بخلية حية تستضيفه فيبتلعها ، فيعيد برمجتها ليستنسخ لنفسه صورا متكررة تفضى إلى هلاك الخلية وهيمنة الفيروس وحلوله مكانها، أى يحتلها ويمتلكها تماما ، ويغذى بها وجوده . ومن هنا نستطيع إدراك تحول «النظرية» إلى كينونة قائمة بذاتها ؛ إذ لم تعد تصف غيرها، كما هى الحال فى التقليد الذى يربط النظرية بغيرها، كما فى «النظرية الاجتماعية» ، أو «النظرية النقدية» ، وهلم جرا؛ بل أصبحت النظرية ، كما يقول مارتن كرايزورث ومارك شيتام ، «قائمة بذاتها ... لا تحيط بها صفات تحدها ، لا قبلها ولا بعدها »[٩٩]

ولذلك لن نعجب حين ندرك أن ميلر فى تصريحاته لا يكتفى بالانعكاسية النظرية التى ترى نفسها ، بل يصر على أن الجهود الأمريكية فى مجال النظرية تبيح الانتحال والامتلاك ، ودمغ الناتج النظرى بدمغة الخصوصية الذاتية . وليس مصادفة أبدا أن يأتى هذا الانتحال والتملك نتيجة الهيمنة الأمريكية سياسيا واقتصاديا، كما لم يكن مصادفة مطلقا ألا يخص هذا الانتحال والتملك غير «النظرية» بصفة خاصة . فحتى فى منتصف الثمانينيات ، استطاع ميلر بحدة «نظره» أن يرى الولايات المتحدة «قوة» عظمى تستطيع بقوتها أن تنتحل «النظرية» وتعيد إنتاجها وتصديرها. وإذ غلف ميلر توصيفه هذه «القوة» الأمريكية بكثير من السخرية، فإنه مع ذلك يستمتع بهذه القوة التى أباحت له امتلاك النظرية وانتحالها . يقول ميلر وهو يحض أعداء النظرية على المصالحة أو على الاستسلام: «بالرغم من أن جذور النظرية الأدبية قد تكون فى أوربا ، إلا أننا نصدرها فى شكل جديد، بمعية غيرها من «المنتجات» الأمريكية الأخرى ، إلى العالم بأكمله - كما نفعل مع كثير من اختراعاتنا العلمية والتقنية، مثلا القنبلة الذرية» [١٠٠] . ويرى ميلر أنه يصدر النظرية بلمستها الأمريكية حتى إلى مصدرها الأوربى نفسه . ولئن غلفت السخرية كثيرا من جدّية تصدير غير النظرية ، كالقنبلة الذرية ، إنها تغيب تماما حالما يتحدث ميلر عن استيراد النظرية وامتلاكها وإعادة إنتاجها وتصديرها مرة أخرى.

على أن انتحال النظرية وإعادة إنتاجها ثم تصديرها خاصية أزلية فى خطاب النظرية والتراسل بين مراكزها . فإذا كانت مراكز المعرفة فى العصور القديمة تتراسل بين مصر وأثينا ، فإنها اليوم تتبع خط السير نفسه بين فرنسا والولايات المتحدة . ولعل ميلر

في نزعته الانتحالية قد كرر حركة كثيرين غيره ممن سبقوه أو ممن تبعوه . على أن أوضح هذه الحالات تتجسد في موقف مارك بوستر ، الذي شغل منصب مدير «معهد النظرية النقدية» في جامعة كاليفورنيا بمدينة أرفاين . يقول بوستر : «إن المفكرين الفرنسيين يرفضون لقب «منظر» كما يرفضون التسمية «بمابعد بنيوى». غير أن لكتابات المفكرين المعنيين ، خصوصا دريدا ، تداولا في الولايات المتحدة الأمريكية أعظم سيولة بكثير مما لها في فرنسا . والأكاديميون الأمريكيون التقليديون ، في انتقادهم الهستيرى أحيانا للنظرية الفرنسية ، ينسون أن نظرية ما بعد البنيوية ذات خصوصية أمريكية . لقد امتص الأمريكيون فوكو ودريدا والبقية من خلال تحويلهم مواقف أولئك إلى «نظرية ما بعد البنيوية» . فهاهنا مثال مدهش التعقيد على ما قد يحدث في «التبدل [البحرى] ؛ أى في حركة انتقال الأفكار الأوروبية عبر الأطلسي» (١٠١) .

وبعد توصيف النظرية ورصد خصائصها هذه ، كم ياترى ابتعدت النظرية المعاصرة عن مفهومها الكلاسيكي ؟ قد لا يصدق كثيرون أنها لم تجاوز مدى البصر ضمن معمار العلم والجامعة الحديثة ؛ فما زالت الطائفية الدينية والأقليمية تحكم مسارها؛ وهو مسار لم يتجسد فحسب في نشاط «هيئة الكهنة»، بل هو جزء من مفردة «النظرية» ذاتها؛ إذ تنطوى المفردة الإغريقية ليس على مفهوم الحقيقة (thea) وحسب ، بل على مفهوم الآلهة أيضا (theo)؛ وهى المفردة نفسها التى تحيل أيضا إلى «الجرى والسباق»؛ فالنظرية من هذا المنظور ما زالت مفهوما يستبعد ويستقطب : يستبعد غير ذوى النظر ، ويستقطب أصحاب البصر في جماعة مهنية ، لم يخفق ميلر في التنويه بها. ويضاف إلى ذلك ، أن جماعة النظرية (كما هى حال المُنْظِّر الأرسطى) لا تعمل عضليا بل بصريا لتنتج مادة لها سمتها الأقليمية فتصدرها إلى العالم بأكمله .

ليس ميلر وحده هو الذى تطرق إلى تحول النظرية إلى سلعة تتداولها الأمصار ، بل إن باربرا كريستيان (في مقال عنوانه يتلاعب بمفردة العرق والسباق) قالت محتجة : «إن النظرية قد أصبحت سلعة تساعد على تقرير ما إذا وظفتنا أو رقتنا المؤسسات الأكاديمية– بل أسوأ من ذلك ما إذا سُمعنا» ، كما لم تخفق كريستيان في رصد النخبوية التى تفرزها النظرية، والميل الدينى الذى يسم تأويلاتها . تقول كريستيان : «إن عرق / سباق النظرية ، برطانته الألسنية ، وإصراره على الاستشهاد بأنبيائه .. ورفضه حتى ذكر أعمال معينة للكتاب المبدعين ... قد أخرس كثيرا منا إلى درجة أننا لم نعد قادرين على مناقشة أدبنا الذاتى » (١٠٢) .

ولئن انطوت النظرية على العلم والتعليم ، ومن ثم انطوت على الحفاظ على صدق المعرفة المنقولة من المعلم إلى المتعلم المريد ، إن النظرية الحديثة مازالت تحافظ على هذه السمة المهمة . وإذا تذكرنا حرص أرنولد أو أفلاطون على سلامة ما يتعلمه الجمهور، فإننا سنجد أن كيلر لا يختلف عنهما ؛ فهو فى كل مقالاته يوجه خصومه ويرشدهم إلى ما ينبغى أن يتعلموه وما ينبغى أن يتركوه ؛ بل قد وصلت به الحال (كما وصلت بكثيرين غيره) [١٠٣] إلى توبيخ معارضى النظرية توبيخ المعلم للتلميذ الكسول .يقول : «إن المرء بحاجة إلى رأس قوى لكى يحافظ على اتزانه الفكرى فى معمعة هذه الأصوات المتنافسة الناشزة» . وقد وردت هذه العبارة فى رده اتهامات اليسار واليمين للنظرية المعاصرة ؛ إذ هما فى مناهضتهما «الحدسية وغير العقلانية» متحدان ، ويرفضان «حتى فهم » النظرية . ولذلك يقول : «إن رفض القراءة الأعمى هذا إهانة لأقل التزامات مهنتنا » . وعليه يقطع ميلر «عهدا » على نفسه بأن يضع مصنفا حول هذا الموضوع عنوانه «أخلاق القراءة»[١٠٤]. كما سبق له أن وصف الفريقين بقوله إنهما «معا ، فى الحقيقة ، على خطأ فادح»[١٠٥] . أليس ميلر فى نزعته هذه يكرر قانون أفلاطون الثالث الذى اقتطفناه سابقا ؟ أم تراه يعيد تصريح أرنولد فى أمر إشراف الدولة على ما تنبغى قراءته ؟

قد يعجب المرء إذا وجد أن مثل هذه القيود والفروض جزء لايتجزأ من النظرية ومفهومها الكلاسيكى . فالنظرية فى مهادها الفلسفى فصلت بين العلم اليقينى والرأى، والفيلسوف وحده هو الذى يستطيع التمييز النظرى الصحيح . ولعل الحفاظ على المعرفة النقية يعود أيضا إلى مفهوم النظرية الدينى ؛ إذ المفردة فى أصلها الإغريقي ، كما يقول هابرماس ، تعنى «الناظر (theoros) ، المندوب الموفد من قبل المدن الإغريقية إلى الاحتفالات العامة . ومن خلال النظرية (theoria) ؛ أى المشاهدة ، فإنه يهب نفسه ليصبح ملكا للأحداث المقدسة» [١٠٦]. وإذ جمع هذا المعنى مفهوم الاحتفال ومفهوم المقدس ومفهوم النظر، فإنه أيضا يؤكد أهمية الترحال النظرى الدولى ؛ لأن المدن الأغريقية كانت دولا معزولة، والعلاقات بينهما علاقات دولية . وقد ملأ بيل ريدنغز كثيرا من الفراغات حين أكد أن أهمية النظرية وقيمتها تكمن فى أنها «أجنبية» وغريبة عن نفسها، خصوصا إذا حاربت كل «قومية» محددة لكى تبقى متجاوزة ذاتها. ولعل انفصال النظرية عن نفسها وعن غيرها لا يجسد وحسب سمتها الدولية ، وإنما يجعل هذه السمة نابعة من النظرية ذاتها؛ إذ إن سمة المشاهدة والنظر تفترض التباعد والانفساح المكانى . ويستشهد ريدنغز بالمعجم الإنجليزى الإغريقى ، ليقول : «إذا فُهمت النظرية بوصفها نظرة محدقة، فإن

أصلها التأثيلى ينقسم بين المكان والزمان : بين نظرة المشاهد المحدقة الثابتة (theoros gaze) والمشاهد بوصفه – تحديدا– «المرء الذى يرتحل حتى يرى الناس [الرجال] والأشياء »(١٠٧) .

لم يكن ميلر واهما إذن حين أشار إلى أهمية استقدام النظرية من موطنها ثم تدجينها حتى تتخذ سمتها الإقليمية ليعاد تصديرها فتكتسب سمتها الدولية ، ليس فحسب لأن النظرية والناظر يرتحلان بين الدول أو حتى فى الموطن الواحد (كما أثبت ذلك إدوارد سعيد) (١٠٨) ، بل كذلك لأن سمة النظرية تظل سمة دولية وعلاقات تتجاوز الحدود على الدوام . لكن النظرية ، برغم سماتها هذه ، لا تسمح لحدودها أن تنتهك . هكذا أصر ميلر فى توبيخه أعداء النظرية ، وكذلك فعل ديمان ودريدا . ومثل هذه الحدة ضد الغير حتمية تقتضيها النخبة وحقوقها ، وقضية الحفاظ على طهارة العلم ونقاء المعرفة . ولن نعجب لمثل هذا الموقف ، حتى لو سخر ميلر من محاولة آرنولد الاستعانة بالدولة للحفاظ على ما يقرؤه المرء . فما علاقة النظرية بالدولة وبالقوانين والتشريعات الإلزامية ؟ إن صلة النظرية فى المفردة ذاتها لا تقتصر على العلاقات الدولية والنخبة الدينية وحسب ، بل لها أيضا علاقتها الوطيدة بحكام المدينة وقضاتها وبالسباق والجرى والترحال . يقول ريدنغز إن مفردة الناظر (theoros) مشتقة من المصدر «أن تجرى (theo)»، والنظارة المشاهدون (theoria) كانوا حكاما رسميين [يشرفون] على المتسابقين . إن الإغريق قد فهموا النظرية (theory) دائما بوصفها موظفا حكوميا ، منهمكا فى العلاقات الدولية»(١٠٩).

أليس ما يجده ميلر عند غيره وفى مقاربات الأدب التى يلومها ، هو نفسه ما نجده أيضا عند ميلر ؟ أليست هذه «العودة» هى نفسها حتمية انعكاسية النظرية على ذاتها التى وصفها دريدا وميلر وديمان وريدنغز ؟ يقول ريدنغز : «إن النظرية تحديق ، وإن ما يضمن حدّتها هو قدرتها على أن تجد انعكاسها الذاتى» (١١٠) . فكم يا ترى فى هذه العودة الدائرية من ميتافيزيقا وكم فيها من ضوء ؟ لا يتجسد هذا النسق وهذا الفضاء فى غير نسق دائرية حركة الشمس وفضاء عودتها بعد الهجرة والترحال ؛ بل إن دريدا لم يجد الفلسفة متشبثة بشىء تشبثها بالشمس ، بالمجاز الشمسى ، وكأن الفلسفة «عباد الشمس» تنحرف نحو الشمس على مدى تاريخ الفكر الفلسفى . ولا غرو ، فالمعنى الحرفى للشمس ومسارها هو «الاستعارة الشمسية» (heliotrope) . ولذلك وجد دريدا أن الشمس محور *الدائرية الانعكاسية* فى الخطاب الفلسفى ، بل جعل هذه «الدائرية الانعكاسية» توازى التمركز المنطقى، حيث يتساءل : أليس علينا أن نتفحص هذا التمركز

الشمسى للكلام ؟ وكذلك مشابهة اللوغوس للشمس (للخير أو للموت الذى لا يستطيع المرء النظر إليه وجها لوجه » [١١١]. على أن القضية تجد علاجها الأمثل فى مقاله «الميثولوچيا البيضاء»، حيث يقول : «إن عودة الشمس هذه إلى ذاتها ... قد وسم ليس فحسب الخطاب الأفلاطونى والأرسطى والديكارتى وغيرها؛ ليس فحسب علم المنطق بوصفه دائرة الدوائر نفسه بل أيضا - وبالدليل نفسه - [قد وسم] رجل الميتافيزيقا » [١١٢] . ولقد قال هيجل إن الغربى يستبطن الشمس داخليا بعدما أشرقت فى الشرق لتحل فى «عين وقلب» الأوربى الغربى . ولذلك يرى هيجل ، كما يقتطفه دريدا ، «أن تاريخ الكون يسافر من الشرق إلى الغرب ، لأن أوربا هى بالتأكيد المطلق ؛ نهاية التاريخ ، أما آسيا فبدايته»[١١٣]. وإذا انتهى التاريخ فى أوربا فإن الشمس تظل مستمرة فى دورتها داخل عين الرجل الأوربى وقلبه. لذلك يقول هيجل نفسه : « إن الشمس - أى الضوء بألف ولام - تبزغ فى الشرق . والضوء ببساطة وجود ذاتى الكينونة . وبالرغم من أنه بهذا يمتلك خاصية الكونية، فإنه فى الوقت نفسه، يوجد متفردا فى الشمس » [١١٤] .

إن قانون دورة الشمس وانتشار ضوئها يتبع اقتصادا محددا هو ما حدده دريدا وميلر وديمان بعودة «المثيل» وليس عودة الشىء نفسه ؛ إذ لعل الشىء نفسه لا وجود له ضمن اقتصاد الصورة المستنسخة من ذاتها (السيميو لاكرم) .

وفى خاتمة هذه الورقة ، أريد أن أضع الصورة داخل نفسها ؛ أى أن أضع ناظر/ إنسان العين داخل عينه ، لعلنا نستطيع أن نستنسخ نسخة من نسخة فى «عين شمس»، عبر الزمان والمكان . وما لم نفعل ذلك ، فإن «الكارثة» ستقع لا محالة ؛ لأننا ببساطة لن نكون قد انصعنا إلى الأعراف البلاغية فى القراءة ؛ تلك الأعراف التى يكرر ميلر أهميتها الحتمية ؛ يقول ميلر : «إن القراءة بهذا المفهوم البلاغى للتحليل ... لا غنى عنها ». هذا بالإضافة إلى أن مستقبل «علاقات الأدب بما هو خارجه» تعتمد كليا على الأخذ بهذه القراءة ، بل لا أمل لنا فى معرفة الأدب وما هو خارجه ما لم نأخذ بتوجيهات «المعلم» . يقول ميلر : «فى أى حال ، من غير الدراسة البلاغية للأدب»، ومن غير التركيز بصفة خاصة على دور المجاز التصويرى للغة فى تدخله فى بنى النحو والمنطق «كما يتدخل الفيروس الطفيلى فى عمل الخلية المضيفة» ، فإنه - كما يقول : «لن يكون لنا أمل فى فهم حتى ما الدور الذي لعله يكون للأدب فى المجتمع ، وفى التاريخ ، وفى الحياة الإنسانية الفردية ». وإذ كان هذا هو الوضع، فإن إشارة ميلر إلى الكارثة لن تختلف عن إشارات الفيلسوف المعلم، أو حتى عن وصايا الأنبياء . يقول ميلر : «بما أنه لا غنى عن (القراءة

بهذا المفهوم لأى اهتمام مسئول عن علاقات الأدب بما هو خارجه ، فسيكون من الكارثة بالنسبة إلى دراسة الأدب أن تغفل بصائر التقويضية ... أو تستبعدها بوصفها مرحلة تم تجاوزها » (١١٥) .

كان هذا النذير قبيل أن يقدم ميلر خطبة «نصر النظرية »، وقبيل أن يجتمع ميلر بأعضاء المهنة الشباب ، وقبيل أن تتكاثر سبل الاستنساخ وتتزايد فرص عقد المؤتمرات والمنتديات على نحو لا يختلف عن تناسخ الفيروس الطفيلى فى معمله الصغير . يقول ميلر: «إن نصر النظرية يستجيب إلى دوافع وقوى معقدة ، داخلية وخارجية ، خصوصا لدى أعضاء مهنتنا الشباب، حالما يجدون أنفسهم متموقعين هنا وهناك ، فى مواقف تعليمية ومهنية «حقيقية» . ومن بين هذه الدوافع والقوى تلك التغيرات التقنية ، والمؤسساتية ، والاقتصادية التى ذكرتها سابقا » . ولئن كانت هذه القوى والدوافع تثقل كاهل أعضاء هيئة النظرية الشباب ، فإن ميلر يربط ربطا سببيا محكما بينها وبين صورة التكاثر الطفيلى . ولذلك يكمل ميلر موعظته بشىء من نشوة النصر ، فيرى أن تلك التغيرات : «تجعل ممكنا ، من بين أشياء أخرى ، شبكة من التداول السريع جدا ، غير الاستنساخ التصويرى ، وتسجيل المحاضرات والمقابلات ، والسفر بالطائرات النفاثة إلى مؤتمرات ومنتديات بعيدة» (١١٦) . إن مثل هذا الوصف لا يثير وحسب صورة التناسخ الطفيلى ومؤتمرات الكهنة وأصحاب النظر ، وإنما يشعرك بحركة دائمة سريعة جدا، لا تقل نشاطا عن خلية النحل ، ويشعرك بسرعة الانتقال والترحال حتى تظن «المُنَظر» موجودا فى عدة أماكن فى الوقت نفسه .

فهل لمثل هذا الوضع علاقة بالنظر والجامعة واللاهوت ؟ قد لا يكون الجواب بسيطا كما قد لا يكون مرضيا . لكننى لا أستطيع مقاومة إغراء ربط الحال التى وصفها ميلر بحال البروفسور «المتفرغ» أو «المطلق» (professor at large) ، ليس فقط لأن هذا البروفسور ، شأنه شأن النظرية ، لا ينتمى إلى قسم معين أو إلى كلية بعينها ، بل لا ينتمى حتى إلى الجامعة التى ينتدى فيها ويأتمر، بل أيضا لأنه كثير الترحال وسريع التنقل، شأنه فى هذا شأن النظرية فى احتفال انتصارها . ولقد وصف لنا دريدا هذا البروفسور حين تحدث تحديدا عن الجامعة فى عيون «صبيانها» . يقول دريدا : «لم أعرف كم من المعانى تنقلها عبارة «مطلق» كما فى عبارة «البروفسور المطلق». وتأملت فيما إذا لم يكن البروفسور المطلق – من جهة كونه لا ينتمى إلى أى قسم ، بل حتى إلى الجامعة – يشبه بالأحرى الشخص الذى سمى فى السابق ، فى جامعة باريس ، بـ «الموجود فى كل

مكان فى الوقت نفسه »[ubiquiste/ubiquitist] ... وهذا [الشخص] قد كان دكتور لاهوت لا يرتبط بأية كلية معينة . أما خارج ذلك السياق ، فإنه شخص يسافر كثيرا ، ويسافر سريعا، على نحو يوهم بوجوده فى كل مكان فى الوقت نفسه» (١١٧) .

فكم فى هذا الوصف من سمات تنسحب على أعضاء هيئة النظرية كما وصفها ميلر؟ لقد انطوى وصف ميلر على الإيحاء بوجود النظرية وأعضائها فى كل مكان فى الوقت نفسه ، كما أشار إلى انشغالهم بالترحال الكثير والسفر السريع ؛ فهل يا ترى نقل لنا ميلر الحس اللاهوتى الذى اختص به البروفسور المطلق ؟ لعل الجواب يكمن فى العهد الذى قطعه ميلر على نفسه بأن يضع مصنفا يعنى بأخلاق القراءة. وإذ اقتطفنا الوعد سابقا ، فلعل من المناسب الإشارة إلى أن ميلر لم يبر بوعده وحسب، بل إنه فى بره بوعده وعد أيضا الإنسانية جمعاء بتحقيق أملها فى الجنة الموعودة ، بشرط أن تتبع النساء والرجال وصايا ميلر ، ويلتزم الجميع أخلاق القراءة . يقول ميلر فى المصنف الموعود واعدا: «بل لعلنى حتى أتجرأ فأعد بأن بعث المسيح سيتحقق إذا أصبح كل الرجال والنساء قراء جيدين بالمعنى الديمانى للقراءة [نسبة إلى ديمان]» (١١٨) .

ومع هذه النبوءة والأمل المنشود ، لعلنى أسأل اليوم : كم يا ترى فى هذا العرض من خصائص تنسحب علينا اليوم فى اجتماعنا فى «عين شمس» ؟ هذا سؤال أعرضه عليكم قبل أن أطلع عليه أى مواطن عادى !

الهوامش

(ملاحظة : تعريب النصوص الإنجليزية هو تعريبى ما لم أنص على غير ذلك)

١ - جاك دريدا ،

" Structure, Sign, and Play ", trans. Richad Macksey, in *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, ed. Richard Macksey and Eugenio Donato, (1972, rpt. Baltimore and London: The Johns Hopkins Uniersity Press, 1977) , p . 271 .

٢- چوزيف هيلس ميلر ،

Presidential Address, 1986: The Triumph of Theory, the Resistence to Reading, and the Question of the Material Base, *PMLA* 102:3(May: 1987), P. 284.

٣- كارل ماركس ، كما اقتطفه هوارد فيلبيرن

Howard Felperin, *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory* (Oxford: 1985), p27.

٤- انظر أرسطو .

Metaphysics, in *Aristotle On Man In the Universe*, rev, and modified trans. Louis Ropes Loomis (1943, rpt; NY: Walter J. Black, 1971), pp. 3-9. See also *Poetics*, Trans. Leon Golden in *Classical and Medieval Literary Criticism: Translations and Interpretations*, ed. Alex Preminger, O.B.Hardison, Jr, and Kevin Kerrane (NY: Frederick Ungar,1974): "The act of learning is not only most pleasant to philosophers but, in a similar way, to other men as well, only they have an abbreviated share in this pleasure" (IV, p. 110) . In chapter XV Aristotle says, " a woman and a slave have their particular virtues even though the former of these is inferior to a man ..." (p. 122).

٥- جاك دريدا ، «الميثولوچيا البيضاء» في كتابه :

Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. & notes Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), pp.238, 248.

٦- انظر الميتافيزيقا ، الكتاب الأول (مرجع سابق) .

٧- أرسطو، الميتافيزيقا ،ص: ٥

٨- دريدا ، هوامش الفلسفة ، مرجع سابق ، ص :٢٢٤ .

٩- يقول أرسطو فى الميتافيزيقيا :

"The sciences that aim neither at giving pleasure nor at serving necessity were discoverd and first in regions where men had some leisure. So mathematical arts were established in Egypt, for there the priestly caste was granted leisure" (p.7)

١٠- يقول أرسطو أيضا فى المرجع السابق :

"Manifestly then we seek this knowledge for no utilitarian end ... we call this the only free science, for it alone exists for itself" (p. 9).

١١- فن الشعر ، مصدر سابق ، ص : ١١٠ .

١٢- يقول أرسطو فى الميتافيزيقيا :

"The teachers are those who explain the causes of each thing" (p. 8) Earlier he says: "In general, the proof of a person's knowledge or ignorance is his ability to teach. Hence we consider art more truly knowledge than experience, for artists can teach and the others cannot (p.7). From this Aristotle concludes that "a wise man ought not to receive orders but give them; nor should he obey another but the less wise should obey him" (p. 8).

١٣- انظر مارتن هيدجر :

Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. & intro. William Lovitt (NY:Harper & Rowe, 1977), p. 164- 165.

١٤- دريدا، هوامش الفلسفة ، مرجع سابق ، ص : ٢٦٨

١٥- أرسطو ، الميتافيزيقا ، مرجع سابق ص : ٧، ٨ على التوالى .

١٦- انظر :

Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field," in *Vision and Visuality* (Seatle, 1988), p. 107.

١٧- ميشال آن هولى :

Michael Ann Holly, "Past Looking," *Critical Inquiry* 16:2 (1990), p. 395.

١٨- انظر جون ديوى :

John Dewey, *Reconstuction in Philosophy* (Boston: Beacon Press, 1948),p. 17.

١٩- انظر أرسطو ، علم السياسة ، فى :

Aristotle On Man In the Universe, op cit, p. 250 .

٢٠- انظر ميشيل فوكو فى : التأديب والعقاب ، ومولد العيادة الطبية ، وسعيد فى: الاستشراق .

Archaeology of Medical Perception, trans. Alan Sheridan (NY:Random House, 1973); Edward W. Said, *Orientalism: Western Conception of the Orient* (1978, rpt;Lodon:Penguin Books, 1995)

٢١- جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف :

Jacques Derrida, *Writing and Difference,* trans., intro., & notes Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1978),p. 91.

٢٢- دريدا ، على التوالى : الكتابة والاختلاف ، ص: ٩٢، ٩٠، وكذلك فى كتابه : فى علم الكتابة .

Jacques Derrida, *Of Grammatology,* trans. and intro. Gayatri C. Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976) , p. 91.

٢٣- أرسطو: فن الشعر ، تحقيق وترجمة شكرى محمد عياد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣)، ص : ١٢٨ .

٢٤- كما اقتطفتها باربرا جونسون ، فى كتابها (عالم من الاختلاف) :

Barbara Johnson, *A World of Difference* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987), p. 158.

٢٥- كما اقتطفها دريدا فى هوامش الفلسفة ، مرجع سابق ، ص : ٢٣٨ .

٢٦- أرسطو ، الميتافيزيقا ، ص : ٥

٢٧- انظر دريدا ، «الجامعة فى عيون صبيانها»

Jacques Derrida, "The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils", in *Contemporary Literary Criticism:: Literary and Cultural Studies,* eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer, 3rd edn. (NY & London: Longman, 1994), p. 322-323.

٢٨- دريدا ، «الجامعة فى عيون صبيانها » ، المرجع السابق ، ص ٣٢٧ .

٢٩- كما اقتطفته شوشانا فيمان وعالجت الأمر فى مقالها :

Shoshana Feman, "Psychoanalysis and Education: Teaching Terminable and Interminable," in Davis and Schleifer, op cit., p. 406.

٣٠- دريدا ، «الجامعة فى عيون صبيانها» مرجع سابق ، ص : ٣٢٧ -٣٢٨.

٣١- إدوارد سعيد ، «التحيز السياسى للمعرفة» :

Edward W. Said, "The Politics of Knowledge" in Davis and Schleifer, op cit, p.152.

٣٢- أفلاطون ، فى جيلبرت : النقد الأدبى - من أفلاطون إلى درايدن :

Allan H. Gilbert, *Literary Criticism: From Plato to Dryden* (Detroit: Wayne State University Press, 1962) p. 60 .

٣٣- رسائل ماثيو أرنولد :

The Letters of Mathew Arnold To Arthur Hugh Clough, ed. H.F. Lowry (London and New York: Oxford University Press, 1932), p. 97.

٣٤- إيمانويل كانط ، كما أورده دريدا فى «الجامعة فى عيون صبيانها» ، مرجع سابق، ص : ٢٣٠ .

٣٥- أفلاطون ، الكتاب العاشر من الجمهورية ، فى :

Critical Theory Since Plato, ed. Hazard Adams (NY: Harcourt Brace, 1971), pp. 39;40

٣٦- كما أوردها دريدا فى هوامش الفلسفة ، مرجع سابق ، ص: ٢٥٩ .

٣٧- بول ديمان ، إبستيمولوچيا المجاز :

Paul de Man, "The Epistemology of Metaphor," in *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks (1978, rpt.; Chicago: The University of Chicago Press, 1981), p. 13.

٣٨- أفلاطون ، الجمهورية ، مرجع سابق ، ص : ٤١.

٣٩- دريدا : الكتابة والاختلاف ، مرجع سابق ، ص: ٩٦.

٤٠- دريدا:الكتابة والاختلاف ، مرجع سابق ، ص : ٩٢.

٤١- جون سيرل :

John R. Searle, "Literary Theory and Its Discontents" in *New Literary History*, 25:3(1994), p. 648.

٤٢- كولر ، مقدمة للشعرية النثر لتزفتان تودوروف :

Todorov, *The Poetics of Prose*, trans . Richard Howard (Oxford: Blackwell, 1977), p. 8.

٤٣- انظر شارل مورازيه وبيير هادوت :

Charles Moraze, "Literary Invention " in *The Structuralist Controversy*, op. cit., pp. 23-55; Pierre Hadot, "Forms of Life and Forms of Discourse in Ancient Philosophy", *Critical Inquiry* 16:3 (Spring 1990), pp. 483-505.

٤٤- رولان بارت ، النقد والحقيقة ، والإحالة هنا إلى ترجمة هوارد فيلبرن *(Beyond Deconstruction)* ، مرجع سابق ، ص ٧٥ . وللمرء أن ينظر أيضا ، على التوالى ، فى :

"Structuralist Activity" and "What is Criticism" in Hazard Adams, ed. op cit pp. 1196-1199, and Davis and Schleifer, eds, op cit, pp. 47-50.

٤٥- إدوارد سعيد: العالم ، والنص ، والناقد :

Edward W. Said, "Roads Taken and Not Taken in Contemporary Criticism" in his *The World, the Text, and the Critic* (1983:rpt London: Vintage, 1991), pp. 145-146.

٤٦- بول ديمان، «مقاومة النظرية» .

Paul de Man, "The Resistance to Theory" in Davis and Schleifer, op. cit.,p. 95.

٤٧- بول ديمان «مقاومة النظرية ، المرجع السابق ، ص ٩٥ .

٤٨- بول ديمان «مقاومة النظرية» ، المرجع السابق ، ص : ٩٥ .

٤٩- ولئن لم نكتف بمحاولة آرنولد توظيف الدولة للإشراف على التعليم ، إن دريدا يرصد ضرورة تدخل الشرطة كلما قام «عرف مؤسساتى» . يقول دريدا فى (الألفبائية المحدودة) : «إذا ظلت الشرطة تنتظر دائما فى الأجنحة ، فإن سبب ذلك أن الأعراف المؤسساتية جوهريا هشة وقابلة للانتهاك فى ذاتها ومن خلال الزيف الذى يؤسسها» :

Jacques Derrida, Limited Inc ..., trans. Samuel Weber, ed. Gerald Graff 1988: rpt. Evanston: Northwestern University Press, 1993), p. 105 .

٥٠- ديمان ، العمى والبصيرة :

Paul de Man, *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, rev. 2nd edn., intro. Wlad Godzich (Mimmeapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 159 .

٥١- بول ديمان ، «مقاومة النظرية » ، مرجع ، ص:٩٥ .

٥٢- بول ديمان ، إبستسمولوچيا المجاز ، مرجع ، ص : ٢٨ .

٥٣- بول ديمان «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ، ص: ٩٤، ١٠٧ على التوالى .

٥٤- بول ديمان ، «مقاومة النظرية» المرجع السابق ، ص : ٩٧.

٥٥- انظر خصوصا إنتاج چوناثان كولر عموما ، وكاثرين بيلسى ، وكذلك؛ ديمان ، «مقاومة النظرية » ص ٩٨ .

٥٦- بول ديمان «إبستيمولوچيا المجاز» مرجع سابق ، ص: ٢٧ .

٥٧-بول ديمان ، «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ، ص : ١٠٠، انظر ميلر فى المرجع نفسه ، ص : ١١٩ .

٥٨- بول ديمان ، «السيميائية والبلاغة » :

Paul de Man, "Semiology and Rhetoric," in *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Crticism*, ed. & intro. Josue V. Harari (Ithaca: Cornell Univeristy Press, 1979), p. 124.

٥٩- بول ديمان ، «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ، ص : ١٠٦ .

٦٠- بول ديمان ، «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ، ص : ١٠٦ .

٦١- بول ديمان ، «إبستيمولوجيا المجاز» ، مرجع سابق ، ص : ٢٧ .

٦٢- بول ديمان ، «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ، ص : ١٠٠

٦٣- بول ديمان ، «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ، ص : ١٠٠- ١٠١

٦٤- باربرا چونسون، عالم من الاختلاف ، مرجع سابق ، ص ٤٠، ٤٤ على التوالى

٦٥- ناعومى شيمان :

Naomi Scheman, "Missing Mothers/Desiring Daughter: Framing the Sight of Women", *Critical Inquiry,* 15:1(1988), p. 85.

٦٦- بول ديمان ، «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ، ص : ١٠١ .

٦٧- إدوارد سعيد ، العالم ، والنص ، والناقد ، مرجع سابق ، ص : ١٤٦ .

٦٨- بول ديمان ، «إبستيمولوچيا المجاز» ، مرجع سابق ،ص: ١٣- ١٤ .

٦٩- ناعومى شيمان ، مرجع سابق ، ص: ٨٩ .

٧٠- هذا الرأى هو خلاصة وجهة نظر ديمان ودريدا وميلر .

٧١- ميلر ، «وظيفة النظرية الأدبية فى العصر الحاضر» :

J. Hillis Miller "The Function of Literary theory at the present Time," in *The Future of Literary* Theory, ed Ralph Cohen (London and New York : Routledge, 1989), 103.

٧٢- بول ديمان، «مقارمة النظرية » مرجع سابق ، ص ١٠٥ ، قارن أيضا «السيميائية والبلاغة » وكذلك «إبستيمولوجيا المجاز» ، مراجع رصدت سابقا .

٧٣- ميلر ، «وظيفة النظرية الأدبية فى العصر الحاضر» ، ص : ١١١ .

٧٤- دريدا ، فى علم الكتابة ، مرجع سابق ، ص : ١٥٨ .

٧٥- دريدا ، هوامش الفلسفة ، مرجع سابق ، ص : ٦٥ .

٧٦- جوناثان كولر ، تأطير العلامة :

Jonathan Culler, *Framing the Sign : Criticism and its Institutions* (Oxford: Balckwell, 1988), p. 22.

٧٧- ميلر ، «وظيفة النظرية الأدبية فى العصر الحاضر» ، ص: ١١٠.

٧٨- ديفس وشلايفر ، مقدمة المحررين :

"General Introduction: A Preliminary Guide to the Study of Literature, Culture, Criticism, and Critique", *Conemporary Literary Criticism : Literary and Cultural Studies,* eds, Robert Con Davis and Ronald Schleifer, 3rd edn. (NY & London: Longman, 1994), p. 1 .

٧٩- ومن المناسب أن نشير إلى أن دريدا ينكر انتساب القراءة التقويضية إلى هذا المفهوم ، انظر :

Jacques Derrida,"Letter to a Japanese Friend," trans. *David* Wood and Andrew Benjamin, in *Derrida and Differ*ance, ed David Wood and Robert Bernasconi (Evanston: Northwestern University Press, 1988), pp. 1-5.

٨٠- انظر خاصة مقال جيتز :

Henry Louis Gates, Jr., "Critical Fanonism", in Davis and Schleifer, op. cit., pp. 133-143.

٨١- ميلر ، «وظيفة النظرية الأدبية في العصر الحاضر» ، ص: ١٠٥ .

٨٢- ميلر ، <<الناقد بوصفه مضيفا>> . ص: ٢١٨، ٢٢ على التوالي :

J. Hillis Miller, "Critic as Host," in *Deconstruction and Criticism,* ed. Harold Bloom et. al. (New York: Seabury, 1979). p. 218; 22?. respectively.

٨٣- ميلر ، "البحث عن أسس في الدرس الأدبي" :

J. Hillis Miller, "The Search for Grounds in Literary Study", in *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies,* eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer, 3rd edn. (NY & London: Longman, 1994), p. 118.

٨٤- ميلر ، «البحث عن أسس في الدرس الأدبي» ، المرجع السابق ، ص : ١٢٠

٨٥- دريدا ، «الجامعة في عيون صبيانها» ، مرجع سابق ، ص : ٢٢٠

٨٦- بول ديمان . «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ص: ١٠٧ .

٨٧- دريدا ، الكتابة والاختلاف ، مرجع سابق ، ص : ٢٨٩ .

٨٨- مايكا بال ، «تقويض تأديب العين» :

Mieke Bal, "De-disciplining the Eye", *Critical Inquiry,* 16:3 (Spring 1990), p. 506 .

٨٩- باتروسينو شفيكارت ، «تجنيس الخطاب النقدي » (تجنيس من ذكورة وأنوثة)

Patrocinio Schweickart, "Engendering Critical Discourse," in *The Current in Criticism: Essays on the Present and Future of Literary theory* , ed. Clayton Koelb and Virgil Lokke (Indiana, West Lafayette: Purdue University Press, 1987), p. 298.

٩٠- بول ديمان ، مقاومة النظرية (كتاب) :

Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986), p. 96.

٩١- بول ديمان ، «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ، ص: ١٠٢، ١٠٥ على التوالي

٩٢- ميلر ، «البحث عن أسس في الدرس الأدبي» ، مرجع سابق ، ص : ١٧٧ - ١٨٨ .

٩٣- انظر توصيف ميلر لهذه الصورة داخل نفسها المشتقة أصلا من شعار النبلاء ، حيث تكون هناك صورة الشعار ، ثم داخل الصورة صورة أخرى للشعار ، وصورة له داخل الصورة، في تراجعية إلى ما لا نهاية. وهي بالإنجليزية والفرنسية:(Mise en abyme):

J. Hillis Miller, "Stevens' Rock and Criticism as Cure, " Georgia Review 30 (1976), pp. 11-12.

٩٤- بول ديمان «مقاومة النظرية» ، مرجع سابق ، ص: ٩٧ .

٩٥- ميلر ، «نصر النظرية» ، مرجع ، ص : ٢٨٣.

٩٦- ميلر ، «البحث عن أسس فى الدرس الأدبى» ، مرجع سابق ،ص ١٢١.

٩٧- ميلر ، «نصر النظرية» ، مرجع سابق ، ص : ٢٨٤.

٩٨- بالنسبة إلى الفيروس عند دريدا ، انظر نقده لنظرية أوستن ، فى هوامش الفلسفة، مرجع سابق ، ص : ٣٢١- ٣٢٧، وكذلك فى الألفبائية المحدودة فى رده على جون سيرل ، خاصة الصفحات : ٨٢- ١١٠، ومتفرقة فى علم الكتابة ، خاصة ص : ٥٤، وكذلك فى كتاب التشتت :

Jacques Derrida, *Dissemination,* trans. & intro. Barbara Johnson (Chicago: The University of Chicago Press, 1981), p. 128.

٩٩- انظر :

Martin Kreiswirth and Mark A. Cheetham, "Introduction: Theory-Mad Beyond Redemption" in *Theory Between the Disciplines:Authority / Vision / Politics,* eds. Martin Kreiswirth and Mark A, Cheetham (Michigan, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990), pp. 1-16.

١٠٠- ميلر ، «نصر النظرية» ، مرجع سابق ، ص ٢٨٧ .

١٠١- مارك بوستر ، النظرية النقدية ومابعد البنيوية : بحثا عن سياق :

Mark Poster, *Critical Theory and Poststructuralism :In Search of a Context* (Ithaca: Cornell University Press, 1989). p. 6 .

١٠٢- باربرا كريستيان ، «عرق / سباق النظرية» :

Barbara T. Christian, "The Race for Theory," in *Contemporary Literary Criticism : Literary and Cultural Studies, eds.* Robert Con Davis and Ronald Schleifer, 3rd edn (NY & London: Longman, 1994), p. 124;125 respectively.

١٠٣- لعل مثل هذا السجال جزء لا يتجزأ من طرح التقويضية وممارستها ، وقد عالجت هذه القضية فى دراسة سابقة ، انظر :

Maijan H. Al-Ruwaili, "Erring and Sinning: Defenders of the Deconstructive Faith,"Essays in Poetics 18:1(1993). pp. 18-43.)

١٠٤- ميلر ، «نصر النظرية» ، مرجع سابق ، ص : ٢٨٤ .

١٠٥- ميلر ، «على الحافة» :

J.Hillis Miller, "On Edge: The Crossways of Contemporary Criticism", in *Romanticism and Contemporary Criticism,* eds. Morris Eaves and Michael Fischer (Ithaca: Cornell Unversity Press, 1986), p. 124.

١٠٦- كما أوردها فيكتور لى ، فى مقاله : «تميز النظرية النقدية.» :

Victor Li, "The Distinction of Literary Theory," in *Theory Between the Disciqlines : Authority/Vision/Politics,* eds . Martin Kreiswirth and Mark A. Cheetham (Michigan, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990), p. 61.

١٠٧- بيل ريدنجز ، «لم النظرية أجنبية؟» في المرجع السابق ، ص : ٩٣،٩٢على التوالي :

Bill Readings, Why Is Theory Foreign? in *Theory Between the Disciplines: Authority/ Vision/Politics,* ed Martin Kreiswirth and Mark A. Cheetham (Michigan, Ann Arbor: The Universitty of Michigan Press,1990), pp. 92;93.

١٠٨- إدوارد سعيد ، «هجرة النظرية» ، في : العالم ، والنص والناقد ، مرجع سابق ، ص ص : ٢٢٦- ٢٤٧.

١٠٩- بيل ريدنجز ، مرجع سابق ، ص : ٩٦ .

١١٠- بيل ريدنجز ، مرجع سابق ، ص : ٨١ .

١١١- دريدا ، في علم الكتابة ، مرجع سابق ، ص : ٩١ .

١١٢- دريدا ، هوامش الفلسفة ، مرجع سابق ، ص : ٢٦٨ .

١١٣- دريدا ، هوامش الفلسفة ، مرجع سابق ، ص : ٢٦٩ .

١١٤- دريدا ، هوامش الفلسفة ، مرجع سابق ، ص : ٢٦٨ .

١١٥- ميلر «وظيفة النظرية الأدبية في العصر الحاضر» ، مرجع سابق ، الصفحات على التوالي : ١٠٤، ١٠٥، ١٠٤ .

١١٦- ميلر ، «نصر النظرية» ، مرجع سابق ، ص: ٢٨٧ .

١١٧- دريدا ، «الجامعة في عيون صبيانها» ، مرجع سابق ، ص : ٣٢٥ .

١١٨- ميلر ، أخلاق القراءة (كتاب) ، ص : ٥٨ :

J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading* (NY: Columbia University Press, 1987), p. 58

نظرية العماء الأدبي .... وبلاغة التشويش النقدى

سعيد علوش

١-ما قبل التعريف : إضاءة

تجدد الخطاب المعرفى الأدبى من خلال أشكال :(تراكمية / قيمية / منطقية / جمالية) كانت وراء استكمال شروط انفتاح التجربة وأفق الترقب .

من ثم ، يبدو أن مفاهيم كالعقلانية أفرزت ظواهر لم تستطع التحكم فيها على غرار (العماء) و(التشويش) - على سبيل المثال لا الحصر . وإذا عدنا إلى أصل المفهومين نجد أنهما ترعرعا فى حضن العلوم المحضة : (فيزياء / كيمياء / ميكانيكا) ، بالنسبة لـ (العماء) ، و(الإعلام) وبالنسبة لـ (التشويش) ، فى المرحلة الأولى . أما المرحلة الثانية فقد تميزت بنقلتهما النوعية إلى العلوم الإنسانية ، وتحقيق الشروط الأولية لهذا الانتقال ، حتى وإن ظل الاتفاق حول وضعيتهما بعيد المنال .

لقد روجت الآداب الطليعية اليوم لمفهومى العماء والتشويش ، بما يكفى ليفقدهما طابعهما الاستفزازى والمثير، حتى وإن كان انتقالهما إلى حقل الأدبية يتطلب أكثر من سؤال معرفى حول كيفية هذا الانتقال والتكييفات المصاحبة لتحويلاتهما . ويبرر هذا التوسع المعرفى افتراض تاريخ مزدوج وقواعد وحدود ضمنية للمفهومين . لذلك يتم التوسع داخل ما يطلق عليه اليوم (الثورة النسقية) ، التى تستخلص تصورها الحديث على نحو تدريجى من فروع مختلفة للعلوم والتقنيات فى (نظرية النسق العام) و (الاختلالات العضوية) و(النظرية الرياضية للتواصل) و(الذكاء الاصطناعى) و(الدينامية العامة للانساق) .... فتوظيف (نظرية العماء) و(بلاغة التشويش) فى التحليل الأدبى ، قد يمكن من استدعاء إشكاليات التعقيد الفنى وأنماط المصادفات النقدية ، فى محاولة لتفسير الظواهر الأدبية العامة ، ووصف اللغة الخاصة ، بكامل تداعياتها ومنفلتاتها الاعتباطية النقدية والأدبية .

لا منأى لنظرية الأدب إذن من الاعتراف بالوضعية المعرفية للعماء والتشويش ، لما فى ذلك من إعادة الاعتبار إلى النسقية والدينامية الأدبية ، فى انفتاحهما الضرورى على الأنظمة الثابتة والتراتبية أو العمياء وغير المستقرة، مما يسمح لنا بفهم أحسن لما كان خفياً فى المقاربة الأدبية ، ومستبعدا فى مناهجها، أو مختزلا فى أطروحاتها. فحضور

الطابع السلبى للعماء والتشويش ، طوال عقود من التقاليد الوضعية، لا ينفى إعادة الاعتبار إلى الطابع الإيجابى للمفهومين ، بدعوى الحفاظ على الائتلاف النصى ورفض التناقض بطمسه واختزاله ، مع إدراك مسبق لكون خطاب العماء والتشويش قد يسبب من الإزعاج أقل مما يسبب رفضه ، بالنسبة للحريصين على إنجاز نظرية أدبية شاملة ، باستبعاد العناصر المناقضة لها واختزالها فى مجرد زوائد دودية .

٢- عماء المعجم وتشويش البصيرة

إذا كانت الكلمات أشياء لا مجرد دلائل ، فإن علينا - لفهم أحسن لها - اقتراح مسائلة تخص عماء التشويش وتشويش العماء داخل حقل معجمى، قد لا يلزمنا ما لا يلزم ، بقدر ما يقدم مؤشرات على تحديد الأبعاد (الطبيعية / الحسية / الفضائية / الرمزية/ الزمنية) التى تجعل من (العماء): (السحاب الكثيف المرتفع ، الذى يشبه الدخان على قمم الجبال) . وفى ذلك يأتى بيت حميد بن ثور:

فإذا أحزأ لا فى المناخ رأيته كالطود أفرده العماء الممطر

وقول الحارث بن حلزة :

وكأن المنون تردى بنا أعصم ينجاب عنه العماء

لكن هذا العماء قد يتحول إلى دلالة مغرقة فى الميتافيزيقا ؛ فهذا أبو رزين العقيلى يسأل النبى :(أين كان ربنا قبل أن يخلق السماوات والأرض ؟ قال فى عماء تحته هواء وفوقه هواء) . فعماء (اللاشىء) يمتلك خصوصيات عدم الاستقرار ، فهو (اللاشىء المتحول) ، على خلاف (عدم) الفلاسفة الذى (لا خصوصية له) . ولا تكمن القضية فى تفسير النظام انطلاقا من العماء ، بل فى فهم (اللانظام) فى العالم المنظم واستيعابه. لذلك كان العماء مخالفا للنظام ، وهذا ما يضعنا فى حلقتين: الأولى خاصة (بنسيان العماء) منذ أصوله إلى الآن ؛ أما الحلقة الثانية فهى (تستعيد العماء) مغلفا بتاريخه الذى لا يتجزأ من (تاريخ النظام) - أسطوريا وفيزيائيا . أما بالنسبة لمفهوم (التشويش) فيستضيفه المعجم على مضض ، حيث يقدم عنه تعريفا - منكرا : (التشويش لا أصل له فى العربية ، وإنه من كلام المولدين ، وأصله التهويش وهو التخليط) . فالتشويش أو الشوش خليط ينعدم فيه تمييز العناصر المكونة للشيء ، دون أن يتحدد انتماؤه إلى الكتلة أو إلى القوة - بالمفهوم الكانطى .

لكن الشاعر العربى المجهول يجعل من الكلمة مركبا لهواه :

بخده من بقايا اللثم تخميش   وبى لتشويش ذاك الصدغ تشويش .

لذلك لا تكتفى خلطة التشويش بشيء دون آخر؛ إذ سنجدها تمتد معجميا إلى :

١- عرض مرضى / ٢- خفة وسرعة / ٣- البعد القليل / ٤- الاختلاف والاضطراب / ٥- العبارة المشوشة غير المستقيمة فى التركيب والمعنى / ٦- الجناس المشوش عند البديعيين ، الذى يتجاذبه طرفان من الصناعة .

ونجد فى العنصرين الأخيرين دلالات تقترب من حقل اشتغالنا الأدبى ، من خلال الثنائية الواضحة فى توليد النقيض المعقد ..

أما فى حقل (الإعلام) فيعرف (شانون) (١٩٤٩) التشويش بأنه حالة نظام تتخللها حالة فوضى . فالدلالة المعجمية لا تشذ عن الدلالة المحتملة فى نظرية العماء وبلاغة التشويش ، ما دام من المستحيل البحث عن المطابقة ، ولأن ما يهمنا هو إشارية تجعل المجال الثقافى للأدب العربى قابلا لاحتواء الكليات الإنسانية ، لأنه جزء من هذه الكليات .

٣- عماء العلم وبصيرة الأدب

لقد كان بوانكارى (١٩٠٧) سباقا إلى تأويل ما تمثله المصادفة من جهلنا بتفسير اختزالى لها، أو باستبعادها نهائيا . كما كانت هذه المصادفة وراء اكتشاف جاذبية نيوتن . ومع ذلك ظل عماء الصدفة قائما إلى أن تمكن إدوارد لورانزو (١٩٦٣) من إعطاء شكل لمفهوم العماء المحدد، من خلال نماذج إرصادية، واستطاع دافيد رويل (١٩٧١) عبر إبداعه لـ: (الجاذب الأجنبى) الإحاطة بظواهر العماء ، بوصفها عناصر غير سلبية ، لها من الإيجابى الكثير مما تختزله العلوم حفاظا على تآلف أطروحاتها، التى طالما أعلنت قطيعة العلمى مع الأدبى ، والفيزيائى مع التخيلى ..

ففى الحين الذى يعلن فيه أينشتاين تعلمه الكثير من ديستويفسكى أكثر مما تعلمه من الفيزيائيين ، علينا أن نستعيد كل قواعد النفى التى ووجه بها الأدبى إلى حد الآن .

فلا غرابة إذن أن يعتقد نابوكوف : (أن ما يمكن ضبطه ليس يضبط دائما بالدقة المطلوبة) . وهكذا لا يلخص نابوكوف ميتافيزيقا إبداعه فقط، بل يقبل بوجود ظواهر

عشوائية واعتباطية سواء تعلق الأمر برواية (لوليتا) أو بآرائه النقدية .

إن الكوابيس التى تصفها روايات كافكا وأورويل وهكسلى وكونديرا ليست كلها قواعد ولكنها هواجس المحتمل الروائى ، الذى يحبل بالخيال المنفلت من عقاله .

من ثم ، يتساءل إيليا بريجوجين : ألا يستدعى عالمنا التفكير فى الحكايات العربية لألف ليلة وليلة ، حيث تتداخل القصص بعضها بالبعض الآخر ، كما يتقاطع تاريخها مع تواريخ (المادة / الكون / الحياة/ المجتمع / الفضاء) ؟

فالتداخل بين الأسطورى والعلمى فى تفسير الظواهر (الواضحة والخفية) غير قابل للشك، حتى إن المعضلة التى يوحى بها مجاز التعارض بين العلم والأدب ، ببلبلته الناتجة عن التجريبية ، تبقى على وهم الحقيقة التقنية فى الكتابة وهى تتخلص من لغتها. من ثم ، يظل الأدب من منظور العلماء المتنفس الوحيد لكينونات مهملة ، ترفضها المؤسسة التى تضفى على الأدب كل السمات الثانوية للعلم ، حتى وإن كانت مضامينه هى نفس مضامين العلم ؛ فهنالك سمات عدة تربط بين الاثنين ، بوصفهما خطابا ، برغم أن اللغة لا تنهض بهما معا فى تدنيها إلى مستوى الوعاء أو الأسلوب ، حتى لو كانت الموضوعية فيهما تبدو متخيلا كباقى المتخيلات ، فإن الاختلاف بينهما تحدده الكتابة التى فى إمكانها تكسير طوق الهالة حول عماء العلم وبصيرة الأدب ...

٤- نقد العماء وتبصير التشويش

هل يمكن اعتبار ظاهرتى العماء والتشويش من الظواهر التى تقتضى مساءلة منطق الأشياء من منظور النقد الإبستيمى، الذى ينزع إلى مقاربة الخط العام لنظرية العماء وبلاغة التشويش الكامنتين مبدئيا فى الطرق التى تتمظهر بها المفاهيم ذات المزايا الأدبية فى تعقيدها وبساطتها .؟

فدينامية العماء تختلف بطريقة حاسمة عن الدينامية الكلاسيكية ؛ لأن الحركة العمياء لا تحتل الفضاء الثابت والمحدد ، بل ترسم محيطه وتحتويه فيما يسمى بـ : (الفضاء الأملس) عند دولوز وكاتارى . لذلك كان العماء المقصود هو ما تقترحه كاترين هايلى ؛ فهى تطلقه على الموقف الجديد الذى توجد فيه ظاهرة ثقافية ، تتجاوز كثيرا المجال العلمى إلى الحقل الأدبى ، الذى تعده تشييدات لا تجعل من الإبدالات العلمية عالما مثاليا ، بل جزءا من كل .

قد يصبح اللاوعى نواة التشظى فى تحليل كثير من الظواهر الأدبية والبنيات المعرفية، التى تخفى غالبا العماء الفكرى عن غير قصد أو عن جهل بآليات التشويش على التراتبية والائتلاف . وبما أن المجاز احتمالى فلا شك أنه كذلك عنصر تناقضات دلالية ، فى طرحها للأسئلة على النقاد والأدباء ، وهم يحاولون اكتساب بصيرتهم بالنصوص ، المقروءة أو المكتوبة ؛ وهى بصيرة ذات حركة سلبية ، تقود لغتها بعيدا عن جوهرها .

كذلك تدفع هذه البصيرة إلى استخلاص القارىء لنتائج تتجاوز حصيلة النقاد ، عبر ما يطلق عليه الفجوات الأنطولوجية ، التى تفصل ما بين الكاتب ونصه ، والناقد وتأويله ، والقارىء ومقروئه ، بحيث تكشف الملاحظة عن قول ما لا يقول به العمل ؛ قول ما لا يعنيه القائل ؛ فهامش الخطأ هذا هو علة التأويلات كافة .

من ثم . كانت تسوية سوء التفاهم بين النقدى والأدبى تحريرا للأول من الإلزامات العمياء للثانى ، برفعه إلى ما فوق العلم ، أى إلى فاعلية أساسية ، بعد أن كانت اعتبارات وضعية النقد مجرد حركة طفيلية ، تلحق بالنصوص التى تنقدها - النقد كتابة فاشلة .

لا شك أن مقولة إيهاب حسن (النقد هو الأدب وإلا فهو لا شيء) جاءت لتفند هذا التشويش الأدبى وذاك العماء النقدى ، الذى أخذ على نفسه صياغة طموحات عقود من البحوث الحديثة ، وبلورتها فى شكل ما بعد حداثى ، يشدد على هامشية عمياء لمراكز تفتقد البصيرة بنفسها . فلم يكن من المستغرب أن ينعت بيتر برومر انتفاضة إيهاب حسن بأنها مجرد تطلع إلى ثورة ثقافية ، تنقصها المعرفة الإدراكية ، فى انحدارها نحو فوهة ثقب أسود تطلق عليه النزعة الإنسانية الجوفاء ، وهى فى نهاية المطاف ليست أكثر من فردية محورية متناقضة ، وصوفية تحن إلى موروث الستينيات والسبعينيات .

٥- التشميل السالب والإفراد الموجب

لاشك أن (الميثولوجيا البيضاء) - عند بول دى مان - تقوم وراء نسيان المجازات لمجازياتها حين تتحول إلى مجرد معان حرفية محرفة ، تولد التشويشات والتعارضات والانفلاتات ، بل الضلالات كذلك . وهذا ما يساعد النقد الأدبى على الكشف عن أخطر الأساطير التى عبرت عنها أعمال لأعلام من قبيل : هوسرل وريني ويليك وروني إيتيامبل - على التوالى - فى أعمال لا تخلو عناوينها من دلالة على التشويش :

١- أزمة العلوم الأوربية والظاهراتية المتعالية .

٢- أزمة الضمير الأوربى .

٣- أزمة الأدب المقارن .

٤- أزمة الأدب .... المقارنة ليست عقلنة .

فالإعلان عن الأزمة إحساس بخلل عضوى فى العملية الأدبية ؛ فأعراض التشويش هى عوارض عماء إيجابى أيضا ، فى النظرية الأدبية ...

لذلك كان اقتراح دراسة النصوص بما هى أشكال وتجمعات فرصة الدارس لكسب حس بالسياق المغيب ، وحدس بالبعد المجازى ، أو (مجاز الفراغ) عند والتر بنيامين ، أو المتاهة الزمنية للتأويل ، فى التشميل السالب لنقد ما وراء الأطلسى ، كما هو منعكس على كتابى (التشابه والاختلاف) لمفتاح - فى المغرب - و (المشاكلة والاختلاف) للغذامى - فى السعودية - فى محاولتيهما التبشير ببصيرة احتواء الموروث للحداثى ، والدعوة إلى عماء المناهج الشمولية ، بطريقة يغلب عليها عماء التكييف ، وتشويش التطويع لمركزية عقائدية ضمنية تنزع من البصيرة أصولها المعرفية ، فى استبدال لكل ذلك بعماء الإيجابيات السلبية .

يقابل هذا التشميل السالب الإفراد الموجب عند أدونيس ، وهو يقترح علينا بصيرة صوفية وعماء سورياليا ، ويزاوج بين الاثنين ، قافزا على كل الأطر المعرفية والتاريخية ، يقوده حسه الشعرى واقتناعه النقدى ، فى تبنى تمجيد السورياليين لتشويش الحواس وتعطيلها ، فرحا باكتشاف قصيدة النثر فى التجربة الصوفية العربية ، لذلك تسلح أدونيس بعماء اكتشافه لإعلان زواج كاثوليكى بين الصوفية والسوريالية فى كتاب خاص - بعقد على ملة البصيرة . وتتوخى المعادلة مصالحة شبه مستحيلة ، تدفع أدونيس إلى الحلول فى نصوص غيره متماهيا بها إلى حد قوله - فى عماء غريب - بأن ما يقوله: (ليس سوى خلاصة لما يقوله ابن عربى) ، كما أن نفس العماء يحدوه فى تحويل بعض أشعاره إلى خلاصات لأشعار من يترجمهم إلى العربية - سان جون بيرس عل سبيل المثال لا الحصر . فهل هى لعنة تناص العماء أم بصيرة التشويش على مكر اللغة ذاك الذى يجعل أدونيس يستحق كتاب كاظم جهاد : (أدونيس منتحلا) ؟ هل هو التمثيل السالب أم الإفراد بصيغة الجمع ذاك الذى يعطل مجاز الحقيقة الصوفية السوريالية ؟

٦- بلاغة التشويش بين المجاز والحقيقة

كيف يكون (الجناس المشوش .. تجاذبا بين طرفين من الصناعة) فى (محيط المحيط) ؟ وكيف يكون (النظر مخاطبا للناظرين بما لا تنقاد به عبارة ولا تحمله ترجمة) عند النفرى ؟ ألا تعد هذه الثنائيات المصدر الأول للالتباس ، من حيث استهدافها تبسيط أوجه المعادلة التعبيرية فى الأدب والنقد ؟

لاشك أن هذا الالتباس هو الذى يجعل من البلاغة جهدا ثقافيا يوجه عالم اللغة إلى الفهم ، وذلك بمواجهتها بجمل لاتملك فقط معانى حرفية وذاتية ، بل تنتج دلالات إضافية . كذلك يجعل من الأدب المدونة الثقافية والمرجع البلاغى للتشويش الإرادى ، الواعى وغير الواعى . ألم يعد أفلاطون البلاغة مجرد سفسطة ، بحكم عدم توفرها على الإيجابى ؟ لاشك أن مواجهتها بالفلسفة كان إحساسا بضرورة إقصاء التناقضات الممكنة التى لم تستطيع البلاغة مواجهة قضويتها - الصائبة أو الخاطئة .

فالتأويل الفيزيائى للتشويش الإعلامى والتمييز بين الإعلام الرمزى والبنيوى قد يمكننا من الفهم الحدسى والنقلة النوعية إلى الأدب بشكل يحقق الانفتاح على كل الظواهر العشوائية والطفيلية المشوشة على التواصل ، أو المحفزة للأحاسيس ببلاغة تكرارها أو اختزاليتها للمعنى على حساب الزيادة فى كم الكلام - الوظيفة اللغوية عند ياكوبسون .

لهذا فنحن نفهم لماذا توصف الاستعارة بأنها أسطورة مصغرة ، كما أننا نفهم لماذا توصف الأسطورة بأنها استعارة مكبرة . وقد يحدث أن لا نفهم لماذا كان اللانسجام وليس الانسجام هو القاعدة فيما يخص النصية ؟ كما لا نفهم كذلك لماذا كان التخيل شكلا من أشكال أدب العوالم الممكنة لا الحقيقية ؛ وقد نفهم لماذا كانت مجازات القراءة ضرورة تخلص البلاغة من صرامة تفكيكها ، كما نفهم لماذا كانت الفجوة الأنطولوجية تخلصا من الفهم المبهم وسطوة اللغة .

فهل على الأدب أن يقوم بكل هذا العماء وهذا التشويش حتى يستحق اسمه ؟ يظهر أن أنسى الحاج فى خواتمه ، يقرب إلينا هذا الإحساس بحجم التفاوتات التى ينتجها الخطاب ، بحس الشاعر وإدراك الناقد :

(بعض النقد أجمل من الأثر الذى يتحدث عنه ، وكما يتفوق الخلق على مسببه ومسبباته أحيانا ، كذلك قد يتفوق النقد على مسببه الخالق. ونحن هنا أمام ظاهرة لم

ينصفها .. النقد ، ولا الدارسون ، مع أن دائرتهم تتسع) .

وبنفس الإدراك يسجل ـال التشويش بين المنطق وغيابه : (كلما لجأ أحدهم أمامى إلى المنطق التحليلى شعرت شعورا محسوسا ، يلمس باليد ، بأن عملية نزوح بدأت من منطقة المعرفة بلاشرح إلى مناطق « الشرح مع انتقاص من المعرفة ») .

فهل يعجز منطق الأشياء أمام الإحساس المبهم بالتشويش ، أم أنه مجرد مكر اللغة بأهلها ؟

٧- أغلوطة القصد أم أغلوطة التشييد

يعتقد نورثروب فراى أن باستطاعتنا (تشويش التفكير بالترابطات المألوفة للغة ، بقدر تشويش التفكير عن طريق التفكير بالكلمات) . ويعبر هذا التشويش عن أغلوطة القصد ، كتعبير عن خطأ الحكم على العمل الأدبى ، عبر مقصديته أو غيابها ؛ لأن من الصعب إدراك فعل الخيال بالكلمات أو الكلمات بالخيال .

من هذا المنظور يمكن تجريب بصيرتنا النقدية التى تغامر بعمائها ، من أجل بلوغ بصيرة ممكنة فى الإلمام بحداثية سلفية ، نرتئى التعامل معها من خلال نموذجين : الأول مغربى والثانى مشرقى ، ولكنه لقاء على حافة العماء والبصيرة .

النموذجان هما : ١- (التشابه والاختلاف) (١٩٩٦) لمحمد مفتاح

٢- (المشاكلة والاختلاف) (١٩٩٤) لعبد الله الغذامى

فهل يندرج الكتابان فى بلاغة التكرار أم فى عماء التشويش ؟ خاصة أنهما صدرا عن نفس الدار ، ولكن لجامعيين - أحدهما من المغرب والآخر من السعودية، توحدهما مملكتا السلطة ، وملكة النقد - يحاولان معا تحقيق المعادلة المستحيلة ، فى الجمع بين موروث الشبيه وحداثى الاختلاف .

١- بصيرة النسقية وعماء التشابه

يقترح محمد مفتاح أسبقية (التشابه) على (الاختلاف) ، كضرورة ، لأن حقائق الأمور تعرف عنده بالتشابه ، فى إحالة واضحة ومصرح بها على موروث التوحيدى الذى يرى أن الحق واحد مهما اختلفت الأسماء ، مع أن المعايير المنظمة لدعاوى الحقيقة المعرفية تمتح من ألعاب لغوية تعتمد على السياق ، لاعلى القواعد المطلقة للتشابه ، الذى يتحول إلى نشاط مغالطة ، يوظف فى تبرير غير منطقى أو متناقض ، يوهم باقتحام

مجاهل المعرفة الحديثة ، لإنقاذ القراء من ضلال مناخ علموى : (وضعى / تجزيئى / تجريبى) ؛ لأن قراء الناقد يفتقدون - فى نظره - (الخلفية النظرية والمنهاجية والغايات العلمية) .

وبما أن الناقد من الوضوح والبصيرة - أى من التشويش الواضح والعماء البصير - لذلك فهو يقترح علينا عناصر نظرية ومنهاجية (شمولية) تعتمد (الانتظام / التوازى / الجهادية) ، وكلها تطبيقات تضفى على الطابع اليقينى مسحة البصيرة النموذجية ، التى تفتح الآفاق وتصف الخطاب ، كما تصحح عماء الأخطاء ، وغفلة الأذهان ، خاصة وأن الناقد يرى أن (فلاح مقاربته) تعتبر (نعمة من الله) .

لذلك يستبعد الناقد نظرية العماء ببصيرة عمياء ، تحمل على التفكيكية الديريدية العمياء ، ويخيل لقارئه أن شكلا من أشكال المركزية العقائدية يسكن بصيرة الناقد ، ويدفعه إلى استباق إحساسه بخطر تقويض التراتبية والنسقية ، التى تفترض الرفض الصارخ للاختلاف - على خلاف مشاكلة اختلاف الغذامى التى كانت أكثر مكرا بمنهجها المدجن .

يظهر أن الاختلاف يمثل عنصر تهديد للهوية الجهادية والإبدالية ، لناقد يتحول إلى موقف دفاعى عن حداثة سلفية ، أى عن تراتبية (متفتحة) وتوفيقية ، تقوم على التعمية لسد ثغرات الشمولية ، التى تلقى بنفسها داخل الثقب الأسود ، لنسقية مقيدة ومتغربة . ويظهر أن بصيرة الناقد تحاول التغلب على عمائه السابق ، من خلال آلة نقدية وإبستمولوجية ، تتفوق على أنطولوجية المقاربة ، برغم إدراك إيجابى لنظرية العماء . لذلك لا نستغرب هذا الاحتفاء باستعراض آخر التقليعات النظرية ، فى شكل تلاخيص وإشارات إلى تآليف سابقة بشكل محكم لا يشى بأى فجوة معرفية ، بيقينية تعمل على حجب أى جهل بالتيارات التى تصب فى التراتبية : (الخطية / الشجرية / التفاعلية) ، المنبهرة بنسقية التفرد بآخر تقليعات المنهج الشمولى ، المقلل للتعارضات ، على نحو يسهل الربط بين الظواهر ، مرورا تحت الحواجز المعرفية ، لا قفزا عليها ؛ لأن الناقد يكره حرق المراحل وينصح بعدم إحراقها ، لأن فى ذلك إحراقا للذات ..

من ثم كانت قراءة الناقد فى ضوء نظرية العماء تكشف عن خلفية بلاغية لا تنفلت من بلاغة التشويش وإن كانت لا تؤججها . فمنذ استهلال الصفحة الأولى من (التشابه والاختلاف) يتم الاحتفاء بأسبقية وأقدمية التشبيه على الاختلاف ، إلى حد أن الكتاب يكاد يأتى لمجرد تقديم تطبيقات ، تبحث عن البرهنة على عماء أطروحات جاهزة تتجسد فى

معرفة واحدة بحقائق التشابهات ، سواء أكان النص جبرانيا أو توحيديا أو جهاديا فى تاريخ الأدب المغربى ، حيث تنتفى كل التحقيبات السابقة ، لتستبدل بجوامع : (أنطولوجية /صورية / شبهية /انتظامية) . ويكمن عماء المقاربة فى محاولات تنضيدها للمتشابهات من الكتب والنماذج والمواضعات والموضوعات والظواهر داخل أدب واحد أو آداب تختزل إلى غاية حب الاطلاع وتحقيق رغبة فنية محدودة لا تتعدى الحكم التفضيلى ، الذى ينتهى إلى التصنيف كنهاية حتمية ، حتى وإن كان هذا المتشابه لا يملك قيمة تاريخية ، ولا يتقدم بتاريخ الأدب ونظريته قيد أنملة ....

لا شك أن بصيرة الناقد سلكت فى تقرير متشابهاتها عماء يقين المركزية العقائدية، وغاب عنها أن هذه التشابهات إنما هى نقطة البدء الضرورية لتفسير جزئى لا أقل ولا أكثر . ومن هنا فبدل أن تقود البصيرة النقدية إلى منطق الأشياء ، تقود إلى سياحة معرفية ، طلبا لطبق من عماء الشمولية ، التى ستحتفى بحداثة سلفية . ومنهج حقيقى وشامل ، يرضى المسلمات الفقهية ، فى نسيان بصير بأن التعامل مع حداثة تقنية محافظة ، ليست أكثر من مجرد وميض من الرؤى الأخلاقية ، الغارقة فى عماء تمثل ضمير العصر .

٢- عماء المشاكلة وبصيرة الاختلاف

تدثر الغذامى بعماء الخطيئة - المشاكلة - وبصيرة التكفير - الاختلاف - فى مشروعه التشريحى ، الذى جعله يركب صهوة التشويش اتقاء عين المركزية العقائدية .

لقد كانت البداية التشريحية تعمية أولى للتفكيكية والهدم - كسلبية - يقترح لردمها (البناء) - كإيجابية - فى تشويش واضح على سلبية الإيجابى بإيجابية سلبية - من منظور المركزية العقائدية - حتى إن مواطنيه البازعى والرويلى كشفا عن هذا العماء ببصيرة تعريف (دليل الناقد الأدبى)، وإن كانت (تقويضيتهما) لم تزحزح الغذامى عن تشريحيته التفكيكية من أجل البناء ، كما لو كانت هذه التسميات مجرد انزياحات تشويشية ، لا تكشف عن بصيرتها إلا من خلال أنها مسميات عدة للمسمى الواحد الديريدى بالطبع . فأول عماء ينخرط فيه الغذامى يظهر لأول وهلة فى تعريب الاصطلاح وأسلمته ، دون تبرير النقلة النوعية من حقل إلى آخر سوى اعتباره لـ : (مفهوم الأثر) كترجمة لـ : (سحر البيان الذى أشار إليه القول النبوى الشريف) . وثانى عماء بصير سيجعل من (النهج التشريحى) سرجا (يعينه على الثبات على صهوة النص السابح) ،

ويمكنه من ثانيث النص المذكر ، فهو (جسد حى) يحتاج إلى (مبضع القلم) يلج هذا الجسد لتشريحه ، بغاية عمائية ثالثة هى (تأسيس الحقيقة الأدبية) التى تمتص التناقض المنهجي ببلاغة تشويش خفية ، تجعل من التفكيك والنقض وسيلة لبلوغ غاية البناء ، أى البحث عن إيجابية تستبعد السلبى ، وتحتفى بعماء رابع ، ببصيرة تتوخى الانتهاء بالتشريحية إلى (اتجاه نقدى عظيم القيمة) ؛ بأخلاقية فقهية تطمئن قارىء المركزية العقائدية بذر الرماد على (تشريحية تختلف عن تشريحية ديريدا) ، أى تحويل الأصول الحاخامية إلى أصول إمامية ، مادام الجامع الميتافيزيقى حاضرا فى العمائين - الديريدى و الجرجانى . أما العماء (المغسول) فهو نقض منطق العمل المدروس ، بالتعزيم على حياة العمل ، والمراهنة على هيكله ، بنية مسبقة تجرد التفكيكية من أسلحتها التى يمكن أن توجه إلى مستعملها لا إلى غيره ، حفاظا على التراتبية التى تدجن (إيلاف الاختلاف) ، بجعله آلة تكشف (عيوب الشعر المعنوى) .

ومع إدراك الغذامى للمنهج الغربى، فهو يقوم بمحاولة فك هذا (التمركز الغربى) بمنطقه الفلسفى ، محولا إياه فى تحريفية عمياء واضحة إلى (نحوية) قاهرية - عبد القاهر الجرجانى، يقترب فيها (التكرار) من (السرقات) إلى حد (وقع الحافر على الحافر). وعندما يطمئن الناقد إلى قدرته التكييفية العمياء ، ينفخ فيها ببصيرة (القراءة الحرة النظامية والجادة) والقادرة على توحيد (القديم الموروث) مع (الجديد المبتكر) ، وهذا ما يزود (مشرحة) الناقد بإمكانية الاشتغال على ما اطمأن إلى سكونه وعدم مواجهته بأى احتجاج .

وبعد أربع سنوات على استنبات التشريحية ، يعود الغذامى بكتاب تطبيقى ، حول: (المشاكلة والاختلاف) ليقترح (قراءة فى النظرية النقدية العربية)، بحثا عن (الشبيه المختلف) ؛ وهو هنا على الأقل كان أكثر مكرا بشبيهه المختلف ، بالمقارنة بشبيه مفتاح فى (التشابه والاختلاف) . مع اشتراكهما فى عماء البحث عن تراتبية بصيرة ، بقفازات مخملية تمكر بقارئها وتوقع بمعارفه فى حبال بصيرة التكييف - تخليص الإبريز.

يتحول (اختلاف) دريدا إلى (مبدأ نصوصى يجد بذرته لدى الجرجانى) ، هذا ما يدفع الناقد إلى فوهة ثقب أسود يطلق عليه (النص المختلف الذى تشير إليه مقولات الجرجانى) فى مقابل (مشاكلات) : (الآمدى / المرزوقى) . ولطرد أشباح العماء فى أطروحات الغذامى فهو يمنطق منطقه بمنطق يعطى فيه السبق إلى اختلاف الجرجانى على اختلاف ديريدا ، كما لو كان يكشف عن بصيرة جديدة ، يصرح فيها أن يبرز

(الاثنين فروقا جوهرية) . حتى وهو يدفع بديريدا إلى أن يطفو على سطح النص - استئناسا - لكنه لا يلبث أن يلوى عنقه فى معادلة إيجابية ظاهريا ، سلبية ضمنيا ، تلك التى تجعل من الآباء أصولا ، ومن الحفدة - الغربيين - فروعا . وبذلك يكون العماء إيجابيا داخل المؤسسة الثقافية لعلمها الجاهل ، وخارجها فى الأوساط الأكاديمية ، لجهلها العالم بقواعد الانحراف والانزياح والتكييف. لن يعود الاختلاف هو (اللاشيء) الذى هو أساس كل (شيء) ، وبدونه لا وجود ولا معرفة ، لأنه سيواجه بمشاكلة ابن رشيق الذى سيجعله الناقد مجتهدا يجمع (الشيء وشكله)، حيث (المشاكلة هى الأصوب)، مادام الجرجانى يجعل منها المبدأ النقدى القائم على الجمع بين (شدة الائتلاف) و (شدة الاختلاف) فى اختزال بين للتناقض المنهجى ، حيث يستوى فيه النسيج عند ابن طباطبا . وبهذا التغنيم البصير يتحول (الاستواء) إلى مبدأ اختلافى ، يجمع المتنافرت والمتباينات ، التى تحسم فى مبدأ (الشبيه بين الأشياء المختلفة) أو (إيجاد الائتلاف فى المختلفات) ، التى تتأكد بشواهد جرجانية ، يحضر مقارنتها خطاب فوكو، فى معادلة على النحو الآتى : فوكو : (الخطاب فكر مكسو أو فكر مرئى بالكلمات)؛ الجرجانى : (الألفاظ وعاء المعانى) . والخلاف الذى يستخلصه الغذامى هو تحويلات لفظية تستبدل فيها (المعانى) بـ (الفكر) و(الألفاظ) بـ (الكلمات) و(الخطاب)بـ (النظم) .. ويتكلل عماء الناقد فى جعل (مقولات أسلافنا) فى (مسألة النص) تمتلك (البعد النظرى) (لما نتصوره اليوم عن مفهومى المفتوح والمنغلق) بحيث إنها (لا تختلف مع ما نجده لدى العصريين).

يلجأ الغذامى - على غرار مفتاح - إلى نماذج تطبيقية ، يجدها جاهزة فى (المقامة البشرية) للهمذانى ، التى تأتى كعبرة لمن يريد الاعتبار، أى نسخ اللاحق للسابق، فى تراتبية ترفض قتل الأب الأوديبى - الغربى طبعا - لتكتفى بما يمثل عماء بصيرتها المركزية : (مصلحة النمو والإبداع) فى (مواجهة التقليد والدونية) ، لينتهى مكر البصيرة إلى إيجاد شبيه مختلف يعزز (الإضافة والنمو)، مؤكدا أن (الاختلاف أساس التمييز والتجاور) . وهكذا تحضر بصيرة الغذامى فى المقارنة الإيجابية بين (أوديب) غربى مرفوض ، و (المقامة البشرية) - المقبولة - ليتم من خلالهما مواجهة بين سوفوكل والهمذانى، حيث ينقح الثانى الأول ، ويكتفى بطل الثانى بهزيمة والده - لا قتله - كما أنه بدل أن يتزوج من أمه سيتزوج من تلك التى كان والده ينوى الزواج بها ضرة على أمه؛ فهو ينتقم لأمه من أبيه، دون فقد أبيه أو فقء عينيه تكفيرا عن خطيئة .

موت النص
النّص والنص المضاد والنّص الظل
نظرياً وتطبيقياً

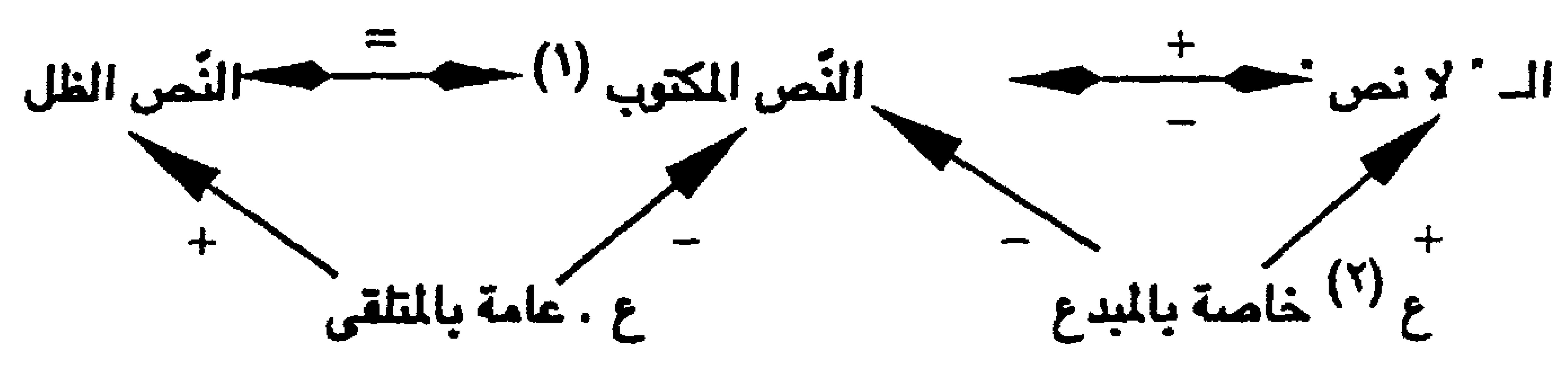
محمد أبو الفضل بدران

ما فعل النّص ؟ وهل نستطيع أن نصف النّص بأنه أحادى؟ وكيف يوجد النّص؟ وما النتائج المترتبة على نقد النّص؟

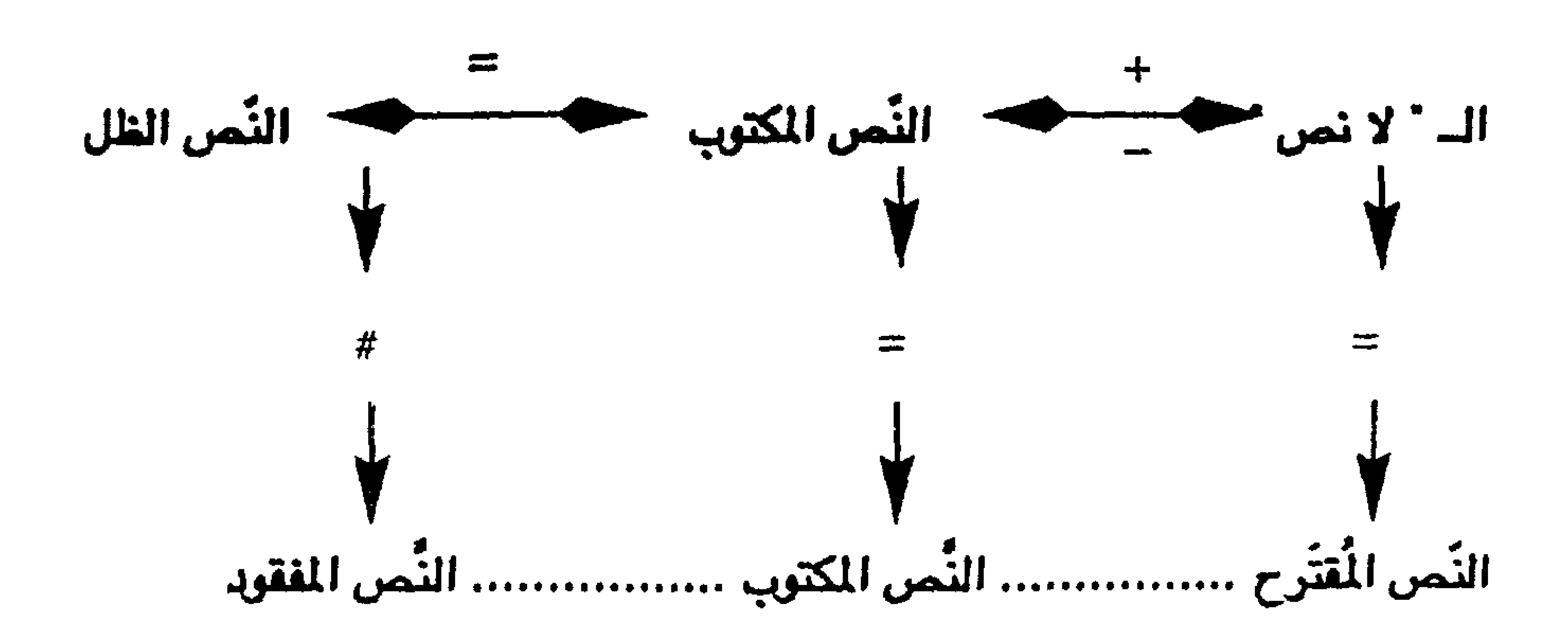
فى هذا البحث أود أن أحاول التفكير فى هذه الأطروحات التى قد تقودنا إلى مجاهل النّص ، فى محاولة لفهم النّص وتحطيم هالته ، ابتغاء تحليله .

مدخل نظرى:

بداية أفترض أنه لا يمكن أن يُقرأ النّص بمعزلٍ عما أسمية بالـ " لا نص " ؛ فنشأة النّص تكون ردّ فعلٍ على نصٍ غير موجود هو الـ " لا نص " . ولتفسير ذلك أضع المعادلة التالية :



والمعادلة الأولى تنبئ عن أن الـ " لا نص " هو سكون الحركة المولّدة للنص ، وغالباً ما تكون العلاقة ضدّية ، فينشأ تحدى النّص الفعلى للـ " لا نص " الذى يكون مساوياً للنص المقتَرح ؛ وبذلك تكون المعادلة الثانية على النحو الآتى :



وعلى هذا فالنّص المكتوب هـو محاولة تقريبيـة من المبـدع للنص المقترح أو التخيّلي لديه ، فكل نص يسبقه مـحاولة الفعل التـخيلى ، أو ما أسميه بمرحلة " ما قبل النّص " ، لتبدأ معاناة المبدع فى تشكيل النّص فى ألفاظ ، وفى هذه الحالة ينقلب النّص من حالة الخصوصية إلى حالـة العموميـة ، فيكتشف المبدع أن النّص الأصلى قـد خانه ولـم يتشكل بعد ؛ وهذا يفسر لنا مُسمّى " عبيد الشعر " الـذى أطلقه العرب الـقدامى على الذين ينفقون شهوراً فى تنقيح قصائدهم ، فـى محاولة لـلتشبث بالنّص المتخـيل الذى صار عصياً علـى المبدع ، وصار النّص المكتوب شبيهاً بالنّص المفقـود لكنـه لم يكنـه . وهنا تنشأ إشكالية إبداعية ؛ فالأديب يبحـث عـن النّص المفقود طـوال عمره الإبداعى ، حيث إنـه - وحـده - يفاجأ بالـهوّة بيـن ما كان فى مخيلته وما تـم إبداعه بالفعل .

وفى مقدمات الكتب [٣] نجد كماً من الاعتذارات عن التقصير فى العمل والتذرع بحجج واهية ؛ فتارةً يُعزى هذا التقصير إلى ضيق الوقت ؛ وتارة أخرى يُعْزى إلى أسباب مضحكة ، بدون أن يجهر المبدع بمدى إخفاقه فى مطابقة النّص المتخيَّل بالنّص المكتوب .

وربما يلقى هـذا الضوء أيضاً على مـا سمـى مرحلة الإلهام التى تصاحب المبدع ؛ فـقد فسرت تفسيراً أسطورياً . بيد أنه من السهل أن ننظر إليها على أنها النّص المقترح أو المتخيل ، الـذى يطـارد المبدع فـى معـاناة أوضحـتها أنفـاً ، تكـون سببا أو حافـزاً عـلى خلـق النّص المكـتوب . ويصـرح امـرؤ القيس بمـدى صعوبة مرحلة ما قبـل النّص فــى قوله :

أذودُ القوافى عنّى ذيادا ذِيادَ غُلامٍ غـويٍ جَـرادا

فلمّـا كُثـرْنَ وأعْنَيْنَنى تَنقيْتُ منْهنّ عشْراً جيـادا

فأعْزلُ مَرْجانها جانبـاً وآخُذُ من دُرّها المستجـادا [٤]

وأعتقد أن فى هذه الأبيات تكمن تلك المطاردة التى عبرّ عنها بالذّوْد . ولا ينبغى أن يؤخذ مصطلح القوافى عروضيا ؛ ففى إطار النص الظل يقصد به الشعر . وقد قيل: " (..) فلمّا قـال قافية هـجَانى» ، يعنى حينما قوىَ على الشعر . وقد ذكر الزَّبيدى أن امرأ القيس قـد لُقّـبَ بالذّائد لقـوله [٥] ، وذكـر البـيـت الأول . إذن هـنالك فِـعْـلان فـى العـمليـة الشعرية هما :

الذّوْد (٦) والتّخيُّر :

النّود ←——— ضـد ———→ الـ لا نص

التخيّر ———=——→ ن (٧) المكتوب .... # .... ن الظل

وقريبٌ من موقف امرئ القيس ما ذكره صلاح عبد الصبور فى تذييله لمسرحيته «مسافر ليل» ، حيث قال «القارئ قد يشهد هنا ألفاظًا لم يعتدها فى الشعر ، وقد وقفت أنا كثيراً تجاه بعضها ، يتجاذبنى عاملان ، عامل الإبقاء عليها لأنها هى الألفاظ التى تحمل الدَلالة التى أريدها ، وعامل إسقاطها أو تغييرها لأن فيها شبهة ركاكة أو عامية (..) أبقيتُ على هذه الألفاظ لأنى أومنُ أن لكل عملٍ فنى بلاغته ولأنى – كما قلت – كنت حريصاً على شاعرية (الحالة) لا شاعرية (الأداء) » (٨) . وهنا نلمح فعْلىْ :الذّود والإبقاء ؛ فالذود ضد ما تجاذب المبدع بين الإبقاء والإسقاط ليقف الشاعر فى صف الإبقاء ، أى التشبث بالنص والحرص على شاعرية الحالة .

إن مرحلة ما قبل النَّص ذات أهمية لفهم آنيّة النَّص وما بعد النَّص ؛ فلا ينبغى أن يُتلقى النص بمعزل عما قبله وما بعده :

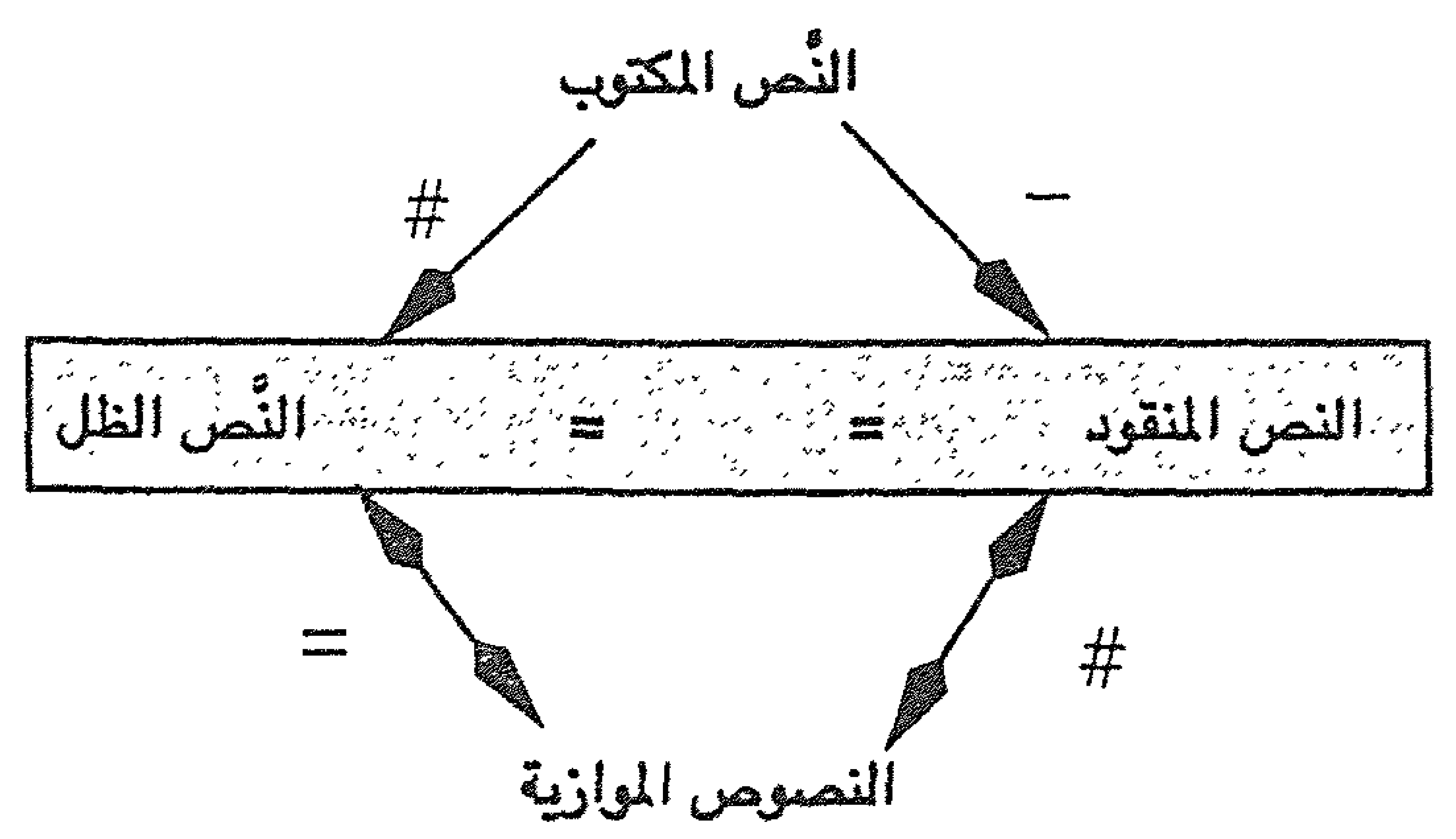


فالقَبْليّة وإن كانت خاصة بالمبدع فإنها تنعكس على المتلقى من خلال النص المكتوب الذى يعين المتلقى – فى مرحلةالْبَعْدية – على تشكيل النصوص الموازية .

وتنعكس هذه الإشكالية على عمل الناقد فى المقام الأول ، إذ يجد نفسه – دون أن يدرى– يؤلّف نصاً ظلالياً يندرج فى مرحلة «مابعد النص» ، دون أن يُعمل تفكيره فى النَّص ذاته ، لاستحالة ذلك . وهذا ما عبر عنه بدر شاكر السياب فى إحدى رسائله إلى يوسف الخال : « (...) فى نفسى قصيدة ، أريدها أن تختمر قبل أن تخرج ، عسى أن تكون جيدة» .(٩) وعملية الاختمار هذه تدور فى مرحلة القَبْليّة التى نجد صداها فى

مذكرات الأدباء ورسائلهم وإبداعاتهم .

ويتجه النقد إلى :



وخطورة ذلك أن النَّص المكتوب وإن كان مرتكزاً للنصوص الموازية إلا أنه يغدو غريباً عنها، بل يصطدم بها . وهذه هي مهمة النقد ، حيث النقد رؤية إبداعية كما أن الإبداع رؤية نقدية . وتتضح هذه الإشكالية إذا نقد المبدع إبداعه بنفسه ، إذ نفاجأ أن النَّص النقدى لا ينبع من النَّص المنقود بل ينبع من النَّص/ الـ «لا نص »/النَّص المتخيّل.

هنا يجد المتلقى نفسه حائراً بين النَّص النقدى للمبدع والنَّص المنقود ، وفى إطار هذا الاختلاف يبدع المتلقى نصا هامشيا فى ظلال النَّصين أيضاً .

وسأرمز للنص الأدبى للمبدع بالرموز : ن أم ، وللنص النقدى للمبدع بالرموز : ن ق م ، وللنص الظل : ن ظ

وهكذا فإن : ن آم + ن ق م = دوال متغيرة ن ظ

إننا بذلك ننظر إلى المتلقى من منظار المتلقى المبدع وليس المتلقى السلبى ، فكل متلقٍ يكوّن نصاً ظلاً من النَّص المكتوب . وهنا تنشأ إشكالية تعريف النَّص ، لأنه ليس هنالك نص بمعزل عمّا قبله وما بعده . وهذا ينعكس على النصوص النقدية الأخرى من غير المبدع ؛ إذ تشكّل نصوصاً ظلالية متوازية مع النَّص الأصلى وليست متلامسة معه . هذه النَّصوص الظلالية يتحول كلٌّ منها إلى نص موجود تتخلّق من حوله نصوص ظلالية أخرى ، أى أن النص لا متناه .

إننا بذلك لا نجد نصاً أحاديا بل نصوصاً متوازية أومتعامدة على النَّص المكتوب ، مشكلة فيما بينها :صوصاً ظلالية متغايرة على حسب المتلقى ، بحيث يتحول المبدع من مبدع أحادى إلى حافز إبداعى لنصوص قد تمتُّ لنصه الأصلى بِصلة .إن من الوهم أن نحاول

التشبث بوجود نص نتعامل معه ، لقد سقطت سُلطة النَّص ، فالنَّص المكتوب فى إطار النُّصوص الظلالية هو نص متعدد ، قد يكون أحادياً من حيث عدد كلماته وجمله ، لكنه متعدد .

مـدخـل تطـبيقى :

عندما نقرأ قصيدة الشاعر الألمانى (١٠) Kurt Schwitters المسماة An Anna Blume «إلى أنّا بلومه» نرى أن الشاعر يلعب بالألفاظ ، فـ Blume فى اللغة الألمانية تعنى وردة ، وعلى هذا فمن الممكن ترجمة العنوان على النحو التالى ؟: «إلى [الفتاة] أنّا بلومه » أو «إلى [الفتاة] أنّا الوردة» ويوظف هذه التشابهية فى ديوانه الذى يحمل الاسم نفسه (١١) ANNA BLUME فيقول فى قصيدته– التى قمتُ بترجمتها –: « إلى أنّا بلومه »

«يا أنتِ ، حبيبة حواسى السبع والعشرين

أنا أحبـــ كِ (١٢)

أنتِ ، لكِ ، إياكِ كِ ، أنا كِ ، أنتِ سىِ ، – – – – نحنُ ؟

هذا ليس فى موضعه

مَنْ أنتِ ؟ المرأة التى لا تُحصى ، أنتِ .. أأنتِ ؟

الناس يثرثرون : إنك تكونين

دعيهم يثرثروا ، إنهم يجهلون كيف تنتصب المنارة ؟

أنتِ ترتدين القبعة فوق قدميكِ

وتتجولين (١٣) على يديكِ

على يديك تتجولين ..

هالو وه .. فستانك الأحمر مُقطَّع فى ثنايا بيضاء

أحبكِ أنّا بلومه حبّاً أحمر

حباً أحمر .. أحبّ لكِ

أنتِ لكِ ، إياكِ كِ ، أناكِ ، أنتِ سىِ ، ...... نحنُ ؟

هذا موضعه فى الجمر الثلجى

أنّا بلومه ... زهرةُ أنّا بلومه حمراء ، كيف يقول الناس ؟

سؤال الجائزة :

١- أنَا بلومه يمتلك طائرٌ (١٤) .

٢- أنَا بلومه حمراء .

٣- ما لَوْنُ الطائر .

لون شعرك الأصفر أزرق

لون طائركِ الأخضر أحمر

أيتها الفتاة البسيطة فى فستانك اليومى

أيتها المخلوقة الطيبة الخضراء ... أحبُّكِ

أنتِ لكِ إياكِ ــكِ ، أناكِ ، أنتِ ، ــي ، - - - - نحنُ ؟

«على فكرة» هذا موضعه فى صندوق الجمر

أنَا بلومه ، أنا A .... N .... N .... A

أنا أقطّر اسمك

اسمك يقطر [قطرات] مثل شحم العِجل الطرى .

هل تعرفين يا أنَا ؟ هل أنتِ عارفة ؟

يستطيع المرء أن يقرأك من الخلف أيضاً

وأنت يا أروع من كلهن

أنتِ من الخلف كما أنتِ من الأمام

A- - - N - - - N - - - A

ا - - - ن - - - ن - - - ا

شحم العجل يقطر لساتٍ فوق ظهرى

أنَا بلومه

أيتها المخلوقة المقطّرة

أنا - - - - أحبُّ - - - - كِ » (١٥)

ما الذى يخلفه هذا النَّص فى المتلقى ؟ من هى أنَا بلومه بالنسبة لكلٍّ منا ؟ ما الذي يُعمله النَّص فينا من تذكر ؟ هل يقود النَّص المتلقى إلى الماضى أو العكس ؟ فى فراغ هذه التساؤلات نكتشف أن النَّص هنا ليس أحادياً بل إن كل متلق لديه نصٌّ موازٍ لنص Anna Blume ، والمتلقى لا يسير وَفق ما رسمه Kurt Schwitters بل يتحول النَّص المكتوب إلى نص حافزٍ يُثير فى المتلقى شهوة الإبداع فينتج Anna Blume الموازية للنص

الأصلى فى مرحلة ما بعد النَّص . ولا ننسى اتساق الاسم أنّا لفظاً فى الشكل الآتى :

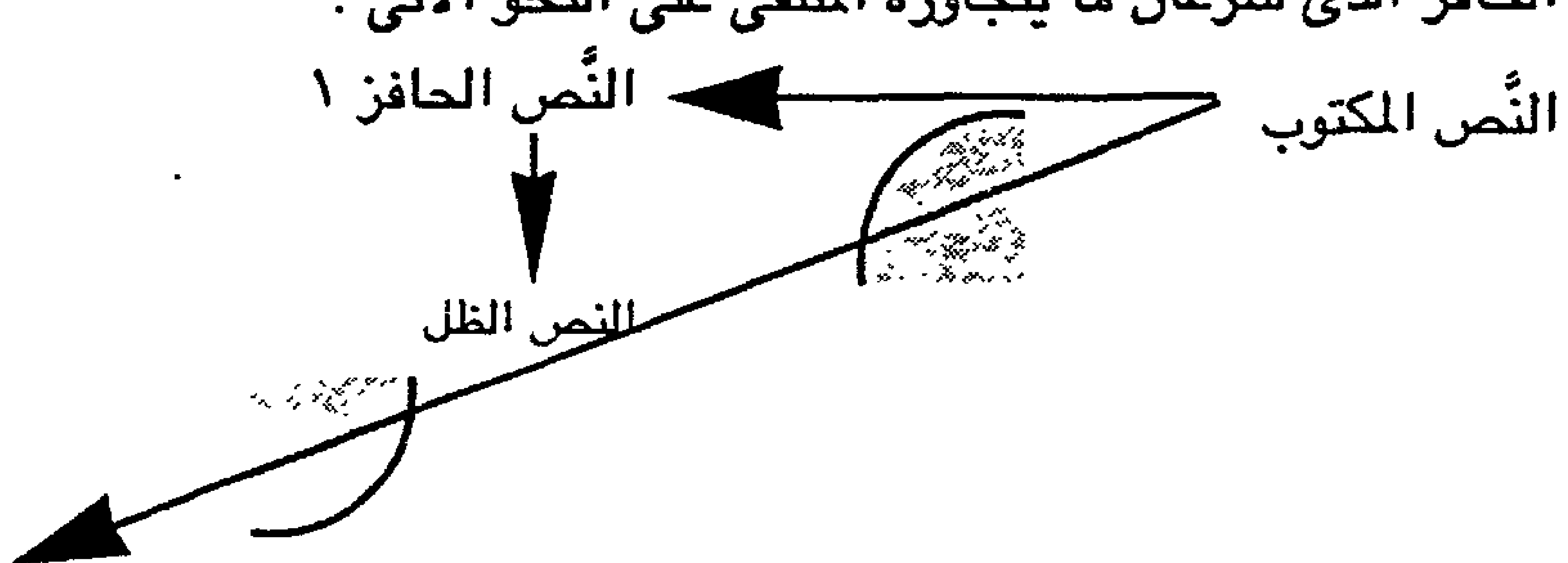
A- - - N - - - - N - - - A

اَ - - - نَ - - - نَ - - - اَ

مع قوله : " أنت من الخلف كما أنت من الأمام " (١٦) . وقد يكون ذلك من التجنيس بالقلب ، وهو «إعادة ترتيب جميع الحروف فى كلمة أو عبارة لتكوين كلمة أو عبارة جديدة » (١٧) .

وقد سيطرت هذه الفكرة على المبدع ، إذ يتناولها فى قصيدة أخرى (١٨) ؛ ويكتب بعد سنة تقريباً قصيدته Hannover التى يوازن فيها بين Hannover و Anne Bluma ليكشف للقارئ أنَّ : «Anna » يستطيع المرء أن يقرأها من الأمام كما يقرؤها من الخلف»(١٩) .

والتساؤل الآن : مَن الذى يقود الآخر : النَّص أمْ المتلقى ؟ إن النَّص المكتوب هو الحافز الذى سرعان ما يتجاوزه المتلقى على النحو الآتى :



فزمنيّة تَحوّل النَّص المكتوب إلى نص حافز زمنيةُ مصاحبة لعملية التلقى التى تُتَجاوز إلى تشكيل النَّص الظل الذى يغدو بدوره نصاً حافزاً للآخر .

وفى الأدب العربى نجد معاناة الشاعر فى نحت قصائده ، ومحاولته الدائبة نحو توجيه المتلقى ، إما بالتكرار أو التمويه على المتلقى ، وهذا ما أسميه بإغواء النَّص للمتلقى، وقد ينخدع بعض المتلقين ؛ فالنَّص حَمّالُ أوْجُه . وربما كان عبيد الشعر – إن صحت التسمية – خير مثال كما ذكرت ، على معالجة النَّص فيما قبل النَّص وفي آنية النَّص .

وقد رأى جابر عصفور أن «الشاعر الجاهلى كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة أو مقفاة بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه » (٢٠) . ولذلك كان الشاعر العربى فى سباق مع النّص .

وإذا أعدنا قراءة المقدمات الطللية عند الشعراء العرب فى ضوء ما سبق فربما نرى أن المقدمة الطللية تندرج تحت مرحلة ما «قبيل النَّص» ، فالمبدع يتهيب من مخاطرة

الدخول فى غمار آنية النَّص ، ولذلك يلجأ إلى تأخير المواجهة عبر مقدمة طويلة قد لا تمت للنص المقصود بصلة .

وفى قراءتنا لكلمة الحطيئة - على نحو ما أوردها أبو الفرج الأصفهانى - «كفاكم والله بى إذْ أخـذتنى رغـبةٌ أو رهـبةٌ ، ثم عَـوَيْتُ فـى إثْر القوافى عُواء الفصيل فى إثْر أمه » (٢١) - كيف نفسر هذا العُواء دون أن ندخل فى مرحلة ماقبل النَّص ؟ وما هذه الأخذة التى تقترب إلى حد ما من الجذْبة عند الصوفيين ؟ إننى أميل إلى قراءة هذا النَّص فى إطار الـ «لانص» الذى أوضحته فيما مضى . ولا يرضى المبدع عن نصه المكتوب لأن ذاكرته ما تزال تزاحمه بالنَّص المقترح ' فالتَّبريزى يذكر أن المعرى «كان يغيِّر الكلمة إذا قرأتُ عليه شعرَه » (٢٢) ، فعدم الرضا يلازم المبدع دائماً .

وحينما نقرأ قول البحترى «إنما يعرف الشعر مَن دُفِع إلى مضايقه» (٢٣) ، نتوقف أمام الفعل «دُفِع» المبنى للمجهول ، ثم ما مضايق الشعر ؟ أليست هى محاولة ترسيم حدود النَّص وَفق النَّص المقترح ، وما يَعْتَوِر البرمجة من قصور ؟

ولقد قمتُ بتجربة طلبتُ فيها من بعض الشعراء أن يختار كل منهم قصيدة أو قصيدتيْن من شعره ويقوم بنقدهما ؛ وكانت النتيجة على النحو الآتى :

عدد الشعراء	الذين قاموا بنقد إبداعهم	الذين رفضوا أن ينقدوا إبداعهم	القبول/الرفض	الذين لم يردوا
١٦	٥	٥	١	٥

وقد شمل البحث الشعراء : عبد الوهاب البياتى ومحمد إبراهيم أبو سنة وزكية مال الله ودرويش الأسيوطى وصالحة غابش ومحمد بنيس وإبراهيم بن محمد العواجى وعبد الستار سليم وشوقى أبو ناجى وسيف الرحبى وإبراهيم برى .

وقبل تحليل النتائج السابق ذكرها أود أن أذكر أن جميع الشعراء والشواعر قد اختار كل منهم قصيدةً أوْ قصيدتيْن من شعره باستثناء الشاعر سيف الرحبى الذى أرسل إلىّ ديوانه «مُدية واحدة لا تكفى لذبح عصفور ورأس المسافر » (٢٤) . وقال لى فى رسالته «مفسحاً لك المجال للاختيار» (٢٥) . وباستثناء عبد الوهاب البياتى الذى اختار قصيدتى : أولد وأحترق بحبى والسيمفونية الغجرية (٢٦) ، ومحمد إبراهيم أبو سنة الذى اختار قصيدتىْ : الإسكندرية وبكائية إلى أبى فراس الحمدانى (٢٧) ، ومحمد بنيس الذى اختار ثلاث قصائد : «فندق Melia» و وردة ديك الجن وقصيدتان» (٢٨) ، وشوقى أبو ناجى الذى اختار خمس قصائد (٢٩) ، فإن باقى الشعراء قد عبّروا عن مدى حَيْرتهم فى اختيار

قصائدهم ، وذكروا ذلك صراحة ؛ فإبراهيم العواجى مثلاً يذكر «لقد احترت كثيراً عند اختيار القصيدتين ، لأن قصائد الشاعر كأبنائه يحبهم سواسية ، ولو رأى فى كلٍّ منهم لوناً وذاتاً مميزة» (٣٠). وقال إبراهيم برى : أرسل قصيدتين من شعرى « بدون تعليق عليهما لأن الشاعر يرى الكمال بشعره ويخشى انتقاد ذاته بذاته ، وأترك لجنابك أن تقوم بهذه المهمة الصعبة علىّ ، ورحم الله الذى قال : (أشعارنا قِطَعٌ من ذاتنا) » (٣١) . ولاشك أن اختيار الشاعر لا يؤخذ على محمل المصادفة ، بل هو رؤية نقدية قد تعبر عن مدى مشابهة النَّص المختار للنص المقترح . وسأتناول هذه المختارات فى بحث آخر .

والذين رفضوا النقد أبدَوْا بعض الأسباب ؛ فمنها ما ذكرته صالحة غابش : «من الصعب أن أكتب رؤية نقدية حول كتاباتى » (٣٢) . فى حين قال محمد إبراهيم أبو سنة : «سأترك لك مهمة التحليل النقدى ، حيث إنك بأدواتك الممتازة وحسن تذوقك قادر على ذلك أفضل منى » (٣٣) . وبعد أن نقد درويش الأسيوطى قصيدته قال : «المراجعة متروكة لك » (٣٤) . أما محمد بنيس فقد ابتدأ نقده قائلاً : «تأملتُ فى المقترح الذى أثارنى ، ولا أخفى عنك أن المهمة ليست دائماً متيسرة . ولقد وجدت صعوبة فى اختيار النَّصين» (٣٥). والذين نقدوا أبدوا صعوبة اعترتهم فى نقد إبداعهم . ولقد عَنْوَن أحدهم - وهو عبد الستار سليم - نقده بـ «مقاربة تحليلية للنص الشعرى» (٣٦) ؛ وهو عنوان يعضد ما أذهب إليه ؛ وابتدأت زكية مال الله نقدها بمفردة «أتصور» (٣٧) .

وقد عبر درويش الأسيوطى عن صعوبة النقد فى نص بدأه بقوله : «من أصعب الأمور على المبدع أن يعيد قراءة عمله الإبداعى بينه وبين نفسه ، فكيف إذا طُلب منه أن يتوجه إلى القرّاء بهذه الرؤية . وتتجلى صعوبة إعادة القراءة النقدية فى عدة أسباب . الأول : العملية الإبداعية ليست من الأعمال المدرَكة تماما ، بل لها جانبها غيرُ المدركَ ، ولا أقول غير الواعى . وهذا الجانب بالذات يصعب على المبدع نفسه لمسُه حين يعيد القراءة . الثانى : هناك من الأمور الخاصة جداً ما لا يحب المبدع أن يصرِّح به ، وإن حرَص على التعبير عنه من خلال عمله الإبداعى ... كأن يصوغها فى صورة شعرية تستر فجاجة التعبير المباشر ، أو أن يحملها على لسان شخوص رواياته . الثالث : قد لا يكون لدى المبدع الذائقة النقدية التى تجعل القراءة النقدية إضافةً إلى الإبداع وعلى نفس الدرجة . والمبدع لا يحب أن يظلم نفسه ، لهذا ترددتُ طويلا قبل هذه القراءة ، مخافة العجز أو الكشف أو الاستغلاق . وحينما قررت المغامرة اخترت واحدةً من قصائدى » (٣٨) .

وقد عرضتُ هذه المختارت وتعليقات الشعراء عليها على طلابى وطالباتى بقسم الاستشراق بكلية الآداب بجامعة بون ، واتضح لنا بُعد بعض النُّصوص تماماً عن نقد المبدع لها . فعلى سبيل المثال :

قصيدة «عَمًى » [ن أ م]	نقد الشاعر محمد بنيس لقصيدته [ن ق م]
يَعلو بى هذا الحبرُ إلى نفسى يَعلو بى منتصراً ثمَّ إلى حيثُ يُراود عيْنى يعْلو ، حتى تنشأ فى غَفْلة حمَّاىَ مراتيجُ ومواسمُ حنَّاء ومنازلُ من ليلِ الرّقصَاتِ إلى ليل الرقصاتْ ويكون النخلُ قريباً من خطواتٍ نَسِيَتْ صاحبَها ومشيئَتها تحتَ الصمت فجأتُ صَريراً دائرةَ الشمعِ تذوبْ وفَرَاشاً ينهضُ من لطْخَتهِ وطيوراً قادتْنِى بَتوَزُّعِها لِعَمَاى [٣٩] .	قصيدة «عمى » تنطلق أساساً من الكتابة (الحِبر) الذى هو أول ما يدفع حالة النفَس (الذات) تتكشف فى (الحُمَّى) وطقوس الكتابة (الحناء كتابة على الجسد) التى لا تفارقها الرقصات (الكتابة فعلٌ جسدى) . وإذا كان النخل (قريباً من خطوات نسيت صاحبها) فذلك لأن الكتابة هى النخل ذاته (لاحِظ العَلاقة بين اللغة العربية «الألِفات واللامات على الأقل» وبين النخل بسموقه وسعفه !) وفى هذا الصمت صمت الكتابة ، ينهض من المداد (اللطخة) فَرَاش ثم هذا الفَراش يتحول إلى طيور (تلك هى الكلمات والأبيات والصور الشعرية) موزعةً على عكس ما كانت الكلمات فى القصيدتين التقليدية والرومانسية معاً ، لأن القصيدة الحديثة تمجد المتلاشى [٤٠] والمتبدّد الذى لا يقود إلى الرؤية الاعتيادية، أى إثبات ما هو مثبت ، بل إلى العَمَى (وإلى العمَاء) كمكان آخر لمعرفة مجهولة . هل هذا تعليق على قصيدتى ؟ربما من قبل لم أفكر فى هذا كثيراً ، ولكن تأكد من أن هذا التعليق ربما كان خطاطة تحتاج إلى عمل موسع . [٤١]

لو تأملنا قصيدة عَمًى وما كتبه محمد بنيس نقداً لها نكتشف إلى حد كبير أن النَّص النقدى نص موازٍ للنص الإبداعى ، أو ما أطلقت عليه آنفاً النّص الظل . وبنيس يتساءل فى نهاية نقده « هل هذا تعليق على قصيدتى ؟ » ، ويقرر أن ما كتبه يحتاج إلى نص موسع ، ومعنى ذلك – وفق ما أرى – أن النَّص النقدى « الظل » قد تحول إلى نص

موجود حافز إلى خلق نصوص متوازية أخرى يحاول المبدع أن يُمسك بها النَّص المفقود .
وخطورة ذلك أن النَّص متحرك « غير ثابت» وقادر على إنتاج نصوص قادرة على إنتاج نصوص متوازية ، وهلمّ جرا .

وقد وضح لنا من خلال نقد بعض الشعراء لإبداعهم أنهم لا يملكون تفسيراً لبعض ألفاظهم ، كما فى تعليق درويش الأسيوطى على مقطع من قصيدته :

من قصيدة «استيقظى» [ن أم]	من نقد درويش الأسيوطى لقصيدته [ن ق م]
استيقظى فلدىَّ ألفُ رسالةٍ كُتبت إلى عينيك من وجع القرى(٤٢)	لماذا الرقم..؟كان من الممكن اختيار رقم آخر . أهى ضرورات العروض العربى ؟ أم إلحاح الرقم ودلالته فى الموروث الشعبى والدينى ؟ (٤٣) .

ويذكر عبد الستار سليم أنه «يمكننا أن نشبه هذه القصيدة بالبحر فى حالة المد والجزر (...) وعلى أى فإن الفن الشعرى فى نهاية المطاف سؤال فني وجمالي عن واقع معين .. وهو يجب أن يكون سؤالا هادفاً وقلقاً يرغب فى تجاوزه إلى الحلم» .

أىَّ بحر هذا الذى يقصد ؟ وهل النَّص المكتوب يحتمل هذه التفسيرات ؟ هذا ما أتجاوزه الآن إلى بحث آخر حول مدى فهم المبدع لنصه ، مع التحفظ على مصطلح الفهم .

وقد لا تكون هذه المعانى موجودةً فى النَّص المكتوب ، بل هى فى النَّص المتخيل لدى المبدع . وقد علّق درويش على إحدى صوره الشعرية قائلاً : «ما أذكره الآن قد لا تعطيه الصورة التالية بسهولة ، لكنه كان ماثلا فى ذهنى عند كتابة القصيدة » (٤٤) . وهو اعتراف بما لم يمسك به الشاعر من تلابيب النص المفقود .

وإذا أخذنا مقطعاً شعرياً من قصيدة زكية مال الله «نجمة تهفو لنجمة» ، وما يقابلها من نقد الشاعرة فربما نعرف كيفية تشكيل النَّص لديها :

من قصيدة نجمة تهفو لنجمة [ن أ م]	نقْد زكية مال الله لقصيدتها [ن ق م]
نجمةٌ تهفو لنجمة ونهارٌ يستريح أغلقِ الأبوابَ ، واريني بأرياحٍ وغيمٍ قد أفيضُ اليومَ في عينيكَ أنهاراً وقد أغفو ولا أقوى البزوغ . ... نجمةٌ في الرملِ في السهلِ على كفَّيْ حطَّابٍ مضى أوْقَدني بين الصخْر خلتْني ثغراً تمطّى واحْتَواني وجهُهُ المنزوعُ من وجه القمر وتويجاتٌ بشعري تَقْطُر العطر وتقذفه ربما تطفو على مائكَ زهرة ...... نجمة تصعد كالنخلة تَسْقي من ضروع البحر أمواجاً يتيمة . تعجنُ الخبز لأصداف أساري وتَرُشُّ الوقت بالملح النَّديّ نجمة ترقص في ساحة سنبلة أعطني كل نجوم الكون وأنف النهايات (...)	أتصور أنني كالنجمة العالية وأهفو في داخلي إلى نجمة أخرى (رمز الْهُوَ) الرغبة في الوصول إليه ، الصعود له ، الجريان كالنهر - النجمة التي تبقى على الرمل ، السهل ، (الخطاب = الهو) - نجمة كالنخلة (رمز العطاء) ، السقى ، العجن ، الملح ، إعطاء الوقت مذاقاً وقيمة ، السنبلة ، (كلها رموز للعطاء) . وهنا أرمز لنفسي (بالنخلة)أيضاً لأنها رمز العطاء وأتطلع أنا لأكون هكذا . - النجمة (رمز التألق والضياء) النخلة رمز العطاء) - الرغبة أيضا في الائتلاف به في تصوري من يعينني أن أبقى هكذاأتعلق بالحلْم وأكون كالنجمة ، كالنخلة ، وهذا هو معنى كلمة (أعطني كل نجوم الكون) أي أعطني بوجودك معي وحضورك في داخلي كل ما تعطيه النجوم للكون من جمال وضياء ، عدم الرغبة في النهاية / رفض النهايات / هو رمز التجدد والبقاء ، هو من يلون الأشياء (للبلّور لوناً) ويبقى الانتظار إلى مالا نهاية (٤٥) .

من خلال ما سبق يتضح لي أن النًّص المنقود من الشعراء هو النًّص المفقود ، إذْ تنعكس خلفيات ما قبل النًّص عليه فينتج لنا نصاً نقدياً من ظلال النًّص المفقود . وحينما يُنقد النًّص يفقد قداسته ويغدو ملكاً للمتلقي الذي يجهل الهوة مابين النًّصين فلا يملك النًّص المكتوب المقاومةَ فتتكسرُ حدّةُ النًّص ويتمزق في نصوص موازية .

وفي النهاية أطرح التساؤل : هل بإمكاننا أن نضع تعريفا للنص ؟ وأظن أن ذلك محال ، حيث لا يوجد نص ! لقد مات النص ليبْعث في ذهن المتلقي الذي يعيد صياغة نصوص موازية تتناسخ من النص المكتوب لكنها لا تكونه .

الهوامش

١- أعنى بالنص المكتوب النص الموجود ، سواء كان مقروءاً أم مكتوباً .

٢ - ع . = علاقة .

٣ - ربما كانت مقدمات الكتب فى بدئها اعترافاً ضمنياً بمدى مطاردة المبدع ولهاثه خلف النّص المفقود .

٤ - أورد الآمدى هذه الأبيات منسوبة إلى امرئ القيس . يُنظر فى ذلك : الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر ، ت ٣٧٠ هـ) المؤتلف والمختلف ، ص ٦ ، تحقيق عبد الستار فراج ، ط الحلبى ، القاهرة ١٩٦١.

٥ - الزبيدى (السيد محمد مرتضى الحسينى) تاج العروس من جواهر القاموس جـ ٢ ص ٧٦ – ٧٧ تحقيق عبد العزيز مطر ، الكويت ، ١٩٧٠ .

٦- الذود : السوق والطرد والدفع " ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقى المصرى) : لسان العرب ج ٣ ص ١٦٧ ط. دار بيروت ١٩٥٥ .

٧- ن = النّص .

٨- صلاح عبد الصبور : الأعمال الشعرية الكاملة ص٦٩٤ – ٦٩٥ ط . دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ .

٩- ماجد السامرائى : رسائل السياب ص ١٥٠ ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،والطبعة الثانية ، بيروت ١٩٩٤ .

١٠- الشاعر Kurt Schwitters يعد من كبار شعراء مذهب الدادية فى أوربا ، ولد فى ٢٠ يونيو ١٨٨٧ وقد كوّن بعد الحرب العالمية الأولى مع صديقه Hausmann مجلة أسماها Pen قلم ، وقام برحلة إلى Prag براغ فى ١٩٢١ وكونا Merz & Anti DADA ، وقد هرب من النازية إلى السويد ثم إلى إنجلترا حيث مات هناك فى المنفى ١٩٤٨ .

١١- Kurt Schwitters, Anne Blume, 1919 .

١٢- وجدتُ صعوبة فى ترجمة هذا الضمير كما وضعه Kurt Schwitters فى قصيدته ، إذ قال "Dir" فاجتهدتُ فى وضع ضمير المخاطبة المتصل (كِ) وجعلته منفصلاً . ففى اللغة الألمانية يوجد ضميران مختلفان فى حالتىْ النّصب والجر وهذا ماحدث مع ضمير المتكلم فى حالة الإضافة (ى) . وقد ذكر المستشرق الألمانى Prof . Stefan Wild – فى أثناء قراءته للترجمة أن Kurt Schwitters نشأ فى برلين وقلّ أن تُستخدم صيغة النصب فى اللهجة البرلينية ، وقد تعمّد الشاعر أن يخالف النحو ، ولو جاريناه فى ذلك لقلنا « أحبكى »

١٣- تعمدّ الشاعر أن يخالف النحو ولو جاريناه فى ذلك لقلنا «تتجولى» .

١٤- نلحظ أن الشاعر قال « أنّا بلومه يمتلك طائر» وربما قصد أن يقول «أنا بلومه عقلها طائر» ، إلا أننى أرجح ما أثبته آنفاً .

١٥- Kurt Schwitters, (Eile ist des witzes Weile) , Eine Auswahl aus den Texten, Herausgegeben Von Christina Weiss und Karl Riha, Philipp Reclam Jun Stuttgart, 1987 S. 27-28

كُتبت هذه القصيدة فى ١٩١٩». وفى نهاية القصيدة تعمّد الشاعر أن يخالف النحو ، ولو جاريناه فى ذلك لقلنا «أنا – – – أحبُّ – – – كى» .

١٦- Ibid, S.28

١٧- مـجدى وهبة : مـعجم مـصطلحـات الأدب (إنجليزى - فـرنسى - عربى) ص١٥ط . مكتبـة لبنان ، بيروت ، ١٩٧ ع

١٨- Schwitters, op cit ., S. 29

١٩- Ibid, S.8

٢٠- جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ص ١١٢ ط .دار المعارف ، القاهرة .

٢١- الأصـفـهانى (أبو الفـرج) : الأغانى ج ١٦ ص٣٧٨-٣٧٩ ط . المؤسسـة المصرية العـامة للتـأليف والنشر ، (مصور عن ط . دار الكتب) ، القاهرة .

٢٢- التبريزى (أبو زكريا) : شروح سقط الزند ص٢ تحقيق مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وعبد السلام هارون وإبراهيم الإبيارى وحامد عبد المجيد ، بإشراف طه حسين ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٨٦.

٢٣- ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ج٢ ص ١٠٤ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ط دار الجيل ، الطبيعة الرابعة ، ١٩٧٢ .

٢٤- سيف الرحبى : مُدية واحدة لاتكفى لذبح عصفور ورأس المسافر . ط . المطبعة الشرقية بمطرح ، عُمان ، ١٩٨٩ .

٢٥- الرسالة رقم ٢ «عمان» المؤرخة فى مارس ١٩٩٥ .

٢٦- الرسالة رقم ١ «عمّان – الأردن» المؤرخة فى ١٩ / ٢ / ١٩٩٥

٢٧ - الرسالة رقم ٢ «القاهرة – مصر» المؤرخة فى ٩ / ٣ / ١٩٩٥ .

٢٨- الرسالة رقم ١٠ « الدار البيضاء – المغرب » المؤرخة فى ١٠/ ٤/ ١٩٩٦ .

٢٩- القصائد : من أين جئت ؟ ظمـأن ، من الشعـر الحلمنتيشى ، فى ذكرى الشاعر محمود حسن اسماعيل ، يا صديقى ، الرسالة رقم ٩ «أبوتيج – مصر » المؤرخة فى فبراير ١٩٩٦ .

٣٠ - الرسالة رقم ١٠ «الرياض – السعودية» المؤرخة فى ٢٨/ ٥/ ١٩٩٦ .

٣١- الرسالة رقم ١١ « بيروت – لبنان» المؤرخة فى ٣١ / ٦ /١٩٩٦ .

٣٢ - الرسالة رقم ٥ « الشارقة – الإمارات » المؤرخة فى ٣١ / ٨ ١٩٩٥ .

٣٣- الرسالة رقم ٢ .

٣٤- الرسالة رقم ٦ «أسيوط – مصر» المؤرخة فى سبتمبر ١٩٩٦ .

٣٥- الرسالة رقم ٤ «المحمدية – المغرب» المؤرخة فى ١٨/٤/١٩٩٥ .

٣٦- الرسالة رقم ٨ «نجع حمادى – مصر» المؤرخة فى يناير ١٩٩٦ .

٣٧- الرسالة رقم ٧ «قطر» المؤرخة فى ١٨/٧/١٩٩٥ .

٣٨- الرسالة رقم ٦ .

٣٩- الرسالة رقم ٤ .

٤٠- وضع الشاعر خطًا تحت الكلمة .

٤١- الرسالة رقم ٤

٤٢- الرسالة رقم ٦

٤٣ - السابق .

٤٤- السابق .

٤٥- الرسالة رقم ٧ .

رابعاً:

النظرية المضادة

خطاب ما بعد الاستقلال في أفريقيا : النقد الأدبي عند وول سوينكا

فريال جبوري غزول

إن خطاب ما بعد الاستقلال، أو ما بعد الاستعمار، أو ما بعد الكولونيالية – كما يطلق عليه في الأدبيات المعاصرة – متعدد ومتشعب، وهو يشمل وجهات نظر متباينة أحياناً ومتقاطعة في أحيان أخرى. وتلتقي روافده في الأهداف العامة والقضايا المحورية، من عدالة اجتماعية، وكرامة إنسانية، إلى مناهضة الاستعمار السياسي والثقافي، ومحاربة الفساد والانتهازية والتشرذم. ويقع الاختلاف بين الروافد في كيفية الوصول إلى هذه الأهداف، وفي استراتيجية تناول هذه القضايا وأولويات معركة تصفية الاستعمار. وقد ركزتُ في بحثي هذا على وول سوينكا (١٩٣٤)، وهو مفكر ومبدع نيجيري متميز وغزير أدبياً ونقدياً؛ فقد نشر ست عشرة مسرحية وروايتين وثلاث مجموعات شعرية وكتابين في النقد ومذكرات سجن ومجلدين من السيرة الذاتية، كما أنه أنتج فيلماً وسجل أسطوانة أغان سياسية [١]. وقد حصل على جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٨٦، فكان أول أفريقي يفوز بها. ومع شهرته ونيله جوائز عدة، لم يعصمه ذلك من الرقابة والاعتقال والنفي [٢]. أما سوينكا – الذي كان يقيم متنقلاً في المنفي حتى وقت قريب – فقد أطلق على نفسه مصطلح "سفير المعارضة" [٣]؛ فهاجسه السياسي، ودفاعه عن الحريات، وانتقاده للدكتاتورية، جزء لا يتجزأ من كينونته.

واختياري لوول سوينكا نموذجاً للنقد الأدبي في خطاب ما بعد الاستقلال الأفريقي يرجع تحديداً لكونه يقدم مشروعاً متفرداً في السياسة الثقافية والرؤية الجمالية، لا يندرج بسهولة في خانة، بل يصعب تصنيفه، وإن كان يتوازى مع خطاب ما بعد الاستقلال في مناطق أخرى من العالم، بجمعه بين الإسهام الفكري الأوروبي والوطني، من خلال تلقيحه الجماليات المحلية بالنظريات العالمية، دون أن يغض النظر عن دور الفن في مجال التنشيط الاجتماعي. وهو يناهض في خطابه النقدي التمركز الأوروبي الذي ينتقص من الثقافة الأفريقية، كما يعارض التقليدية السطحية التي تدعو إلى نبذ الصور والمفاهيم الأوروبية. وقد اشتهر سوينكا بوقوفه الحازم أمام تجاوزات السلطة، على نحو جعل منه ضميراً لأمته [٤]. ويقدم سوينكا رفضاً مزدوجاً للعنصرية الاستعمارية وللأصولية الأفريقية. إنه يسعى إلى رفع الأصالة الأفريقية إلى مستوى العالمية، دون السقوط في تقديسها أو تبسيطها، كما يفعل الأصوليون. وهو يسعى كذلك إلى الإفادة من إنجازات الفكر الغربي في الفلسفة والأدب وعلم النفس، دون الوقوع في أحبولة التحيز الثقافي الاستعماري. ومع هذا فسوينكا ليس ناقدا

توفيقياً أو تلفيقياً، يطرح توازنات فكرية، بقدر ما هو منقّب يحفر في باطن المادة الإبداعية الشفوية والأدب المكتوب في أفريقيا وتفرعاتهما في أمريكا الجنوبية، ناشداً إدراك جماليات القارة الأفريقية وتشكلاتها المستحدثة في العالم الجديد، ولاسيما تراث جماعته "اليوروبا" وحضارتها المتميزة. وهو يستكشف فى آن واحد أغوار التوتر الدرامي عند الإغريق وعند الإنجليز؛ عند يوربيديس وعند شكسبير؛ كما يبحث في الرؤى الغربية والشرقية، عند نيتشه وعند بوذا. يتأمل في ماهية الفن التصويري والتشكيلي كما يتأمل في جوهر الموسيقى وفن السماع، وكأنه في كل هذا ينشد التواصل مع الينابيع الإبداعية ليقارن ويقابل بينها. واهتمامه بالأساطير وبالدراما الطقوسية يرجع إلى رغبته فى استكناه المقومات الروحية، أو ما يسميه هو بمصطلح "إدراك الذات" أو "رؤية العالم الأفريقية". إنه البحث عن الجذور، أو - على الأصح - البحث عن النسغ كي يعيد الحيوية إلى وطنه، ويستعيد إمكاناته الخافية. فللفن عند سوينكا دور اجتماعي وحضاري؛ وهو يؤسس عبر نظريته الجمالية للتجاوز والتجدد؛ فككل مثقف من العالم الثالث، أصيب سوينكا بإحباط وخيبة أمل بعد الاستقلال؛ لأن توقعات النضال ضد الاستعمار وأحلام هذا النضال لم تتحقق على أرض الواقع، بل انقلبت أهوالاً وكوابيس. وقد عانت نيجيريا على وجه الخصوص من حرب أهلية ضارية، ومن أنظمة قامعة، ومن فساد مستشر. لا عجب إذن أن تحتل التراجيديا بنبلها ومأساويتها ذهن سوينكا، لينطلق منها وعبرها إلى تقديم نظرية متماسكة. وقد جاء في حيثيات نيله للدكتوراه الفخرية من جامعة ييل الأمريكية : "إنك أنجزت إعادة تعريف لجوهر التراجيديا" [٥]. وفي بحثه عن التراجيديا نجد تلاحماً ومعارضة لما كتبه الفيلسوف الألماني نيتشه عنها بعنوان : *مولد التراجيديا* (١٨٧٢)، كما نجد استيعاباً لما كتب أرسطو وبريخت عن الفن المسرحي. وقد أطلق سوينكا على بحثه "المرحلة الرابعة"؛ وهو بحث نشر في كتابه في النقد، وقبل ذلك في كتاب مقدم لأستاذه ج. ويلسن نايت (١٩٧٣). وهذا البحث الرائد بؤرة تتكثف فيها رؤية سوينكا، كما أنه يمثل سعي سوينكا لإدراك ذاته الجماعية بكل تعقيداتها المتشابكة، عبر تحليل لأساطير اليوروبا وطقوسها، من أجل توظيفها في عملية التغيير.

وعندما يكتب سوينكا عن الدراما والتراجيديا، فهو يكتب عن خبرة ومعايشة، وعن قراءة وتخصص. لقد عرف سوينكا الاحتفال الطقوسي وهو طفل صغير على نحو ما يشير في سيرته الذاتية *آكي* (١٩٨١) عندما كان يذهب إلى جده لزيارته في بلدته "إسارا"، التي حافظت على التراث الأفريقي لعزلتها النسبية. [٦] ولم يتضارب العنصر الأفريقي التراثي مع تربيته المدرسية بنسقها الإنجليزي؛ لأن الجانبين - الأفريقي والأوروبي - كان لهما حضور في عائلته؛ فقد كان والده مديراً للمدرسة الابتدائية التي انخرط فيها (وهي مدرسة إرسالية)،

كما أن والدته - وكانت عائلتها قد اعتنقت المسيحية وأسهمت في التبشير بها - قد لحنت موسيقى تجمع بين تراث اليوروبا الموسيقي وتراث أوروب الموسيقي[٧]. وفى المدرسة الإعدادية أظهر سوينكا تفوقاً وموهبة، وكتب قصائد ومسرحيات درامية قصيرة، نال عليها الجوائز والتقدير، كما أنه استعد لدراسته الجامعية باختيار مواد ثلاث: اللغة الإنجليزية، واللغة اليونانية، والتاريخ، كما شارك بالتمثيل في مسرحيات مدرسية. وفي عام ١٩٥٤ التحق بجامعة "ليدز" فى إنجلترا متخصصاً فى الأدب الإنجليزى، وتخرج فى عام ١٩٥٧. وكان من أهم المدرسين الذين أثروا عليه أستاذ الأدب الشكسبيرى المعروف ج.ولسن نايت، الذى كان يؤكد فى محاضراته البعد الطقوسى والاحتفالى للدراما[٨]، على نحو تضافر مع ما كان ترك بصماته على سوينكا عند حضوره المراسيم والطقوس الأفريقية. وبعدها سجل سوينكا للماجستير، واختار لموضوع دراسته المسرحى الأمريكى "يوجين أونيل"، المعروف بكونه اقتبس الكثير من المسرح اليونانى القديم ووظفه فنياً لتقديم رؤى أمريكية معاصرة، أى أنه طوع التراجيدياً الإغريقية ليصور التراجيديا الأمريكية، كما أنه كتب مسرحية "الإمبراطور جونز" عن بطل أسود. وفى كل هذا إرهاصات بما سيفعله سوينكا فيما بعد، وبمحورية التناص الأدبى والمقارنة الفنية فى مشروعه النقدى.

وسرعان ما اكتشف سوينكا أن الإبداع والمسرح، لا الدراسة الأكاديمية، هما همه الأصلى: فعكف على التفرغ لهما، وانتقل إلى لندن ليمثل ويخرج، وكان هناك حركة مسرحية طليعية تجاوبت مع طموحاته. وقد لاقت مسرحيات سوينكا التى كانت تنصب على الشعب الأفريقى فى "كينيا" المستعمرة ومناهضة التمييز العنصرى فى جنوب أفريقيا قبولاً وإقبالاً، فاكتشف سوينكا رسالته فى تقديم مسرح أفريقى الهوية، يتواصل مع الراهن من الأحداث. وبعد استقلال نيجيريا فى عام ١٩٦٠، رجع سوينكا إلى وطنه ومعه منحة لمدة عامين لدراسة مسرح غرب أفريقيا[٩].

وظل سوينكا يبحث فى موضوعه، ويتزعم الحركة المسرحية الطليعية فى نيجيريا، معززاً خياراته الفنية بنقد أدبى، ساعياً إلى الجمع بين إسهامات المسرح النيجيرية بلغة اليوروبا وباللغة الإنجليزية، مع استمراره فى نقد الاستعمار الثقافى والحكم المطلق[١٠]. وفى منتصف الستينيات وقبيل الحرب الأهلية، ألقى القبض على سوينكا ليقضى مدة طويلة فى المعتقل، إلى أن اختار المنفى بديلاً، متنقلاً من بلد إلى أخرى.

وفى غانا قضى سوينكا مدة قصيرة، حيث عمل رئيس تحرير لمجلة ثقافية، وأسهم مع آخرين فى إنشاء اتحاد كتاب أفريقيا[١١]. واستمر سوينكا بين معتقل ومنفى، وبين تكريم وإدانة، حتى يومنا هذا، وإن لم يتوقف عن الإبداع شعراً ومسرحاً ورواية، بالإضافة إلى

تواصل كتاباته النقدية.

دلالة التراجيديا الأفريقية:

فى البحث المهم الذى يحمل عنوان "المرحلة الرابعة" يقدم سوينكا تحليلاً أسطورياً - شعرياً للتراجيديا عند "اليوروبا"، كما أنه يقدم عبره بياناً (مانيفستو) درامياً يمكن مقارنته بما كتب أرسطو عن فن التراجيديا، أو ما كتبه بريخت عن المسرح الملحمى، أو ما كتبه نيتشه عن الفن التراجيدى، أو ما كتبه سعد الله ونوس فى بياناته عن الفن الدرامى؛ فكل واحد من هؤلاء المنظرين استخدم تراثه وخبرته فى تقديم منظور لدور الدراما ودلالتها. فعند سوينكا - على خلاف مع أرسطو الذى اعتمد كلية على تراث درامى أحادى - منبعان للرؤى؛ فقد عايش المسرح التراثى عند "اليوروبا" ودرسه، كما أنه تشبع بشكسبير وبريخت وأونيل - قمم المسرح الدرامى الغربى - وهضمهم فلسفياً وتجريبياً، كما أنه استوعب الفلسفة الجمالية لنيتشه فى بحثه الشهير عن نشوء التراجيديا وعلاقة "الديونيسى" بـ "الأبولونى"، دون أن يفقد توجهه الأفريقى. فهذه الازدواجية - إن لم تكن التعددية - فى مصادره الثقافية لم تخلف شرخاً فى تكوينه، بل وهبته أفقاً أوسع، يشكل فى إطاره تعريفه المبتدع للتراجيديا.

ويجدر بنا قبل أن ندخل فى منظور سوينكا للمأساة أن نتعرف عمل نيتشه الذى يشير سوينكا إليه فى تعريفه، لأنه يمكن أن تعد "المرحلة الرابعة" مقارنة ومقابلة ومعارضة لكتاب *مولد التراجيديا*، وقد كتبت بعد قرن من عمل نيتشه المثير.

ومن المعروف أن نيتشه انتقد السائد كما انتقد التركيز على الفلاسفة الذين رفعوا من شأن العقلانية، من أمثال هيجل، عبر تحليله للحضارة اليونانية، التى هاجم ربطها بالعقل، وأكد أن مفهوم الإنسان فى الفلسفة الغربية بوصفه عاقلاً يغض النظر عن حيوانية الإنسان ليركز على عقلانيته، وينتقل نيتشه التركيز من العقل إلى الإرادة. وهو فى بحثه "مولد التراجيديا" يناقش الجانب العقلانى واللاعقلانى فى الحضارة اليونانية، ليشير إلى وجود هذين التيارين فى الإنسان؛ فهو يتحدث عن ماض ليشير إلى مفهومه عن الإنسانية. وهو يؤكد تفاعل العقلانى (الذى يمثل له بالإله أبولو) مع اللاعقلانى (الذى يمثل له بالإله ديونيسيس) فى إنتاج التراجيديا الإنسانية. ويمكننا القول أن استخدام نيتشه لأبولو وهو إله النور والطب والموسيقى، ولديونيسيس إله السكر والعربدة والرقص، إنما كان بوصفهما رمزين يتشكل فى تقاطعهما الفن التراجيدى. يقول نيتشه:

"أبولو، بوصفه إلهاً أخلاقياً، يتطلب من أتباعه معرفة الذات ... فبجانب الضرورة

الفنية للجمال هناك مطلب "اعرف نفسك"، و "التخلى عن التطرف"، حيث تصبح الكبرياء والإفراط شياطين معادية في ميادين اللاأبولوني – أى أنها تميز عصر ما قبل الأبولونى، عصر الجبابرة التيتان، عصر ما لا يندرج فى الأبولونى – بمعنى آخر البرابرة. ولأن الجبابرة التيتان كانت تحب الإنسان، فقد حكم على بروميثيوس [أحد الجبابرة الذى سرق النار من أجل الإنسان] بأن تنهشه النسور، وحكم على أوديب بمتاهة الجرم والجريمة، لفرط معرفته وقدرته على حل معضلة الوحش.

ووقع الديونيسي لا يختلف عن التيتانى أو البربرى عند الإغريقي الأبولونى؛ ومع هذا فهذا الإغريقى لا يقدر أن ينكر أنه هو ذاته يرتبط جوانياً بالجبابرة والأبطال المطاح بهم. وكان على الإغريقى أن يعترف بأكثر من هذا، فعلى الرغم من جمال وجوده واعتداله إلا أنه مقام على أساس خفى من العذاب والمعرفة اللذين يكشف عنهما الجانب الديونيسي. فانظر: لا يمكن لأبولو أن يعيش دون ديونيسيس، ففى التحليل الأخير لا يمكن الاستغناء عن "التيتانى" أو "البربرى"، كما لا يمكن الاستغناء عن الأبولونى"[١٢].

ويستخدم سوينكا المرجعية الروحية عند اليوروبا – مثلما يفعل نيتشه بالميثولوجيا الإغريقية – ليقدم لنا تصوراً عن الإنسان والإنسانية، عبر تعريف التراجيديا. ولابد من تعرف هذه المرجعية الروحية عند اليوروبا – كما يقدمها سوينكا فى دراسات عدة – كى نفهم كيف يقارن ويقابل بينها وبين المرجعية الروحية والفلسفية فى أوروبا.

يوضح سوينكا خصوصية ديانة اليوروبا بأن آلهتها ليست متعالية تتميز بتساميها السماوى، بل هى "أرضية" مرتبطة بالظواهر الطبيعية. ويرى سوينكا أن هذا الجانب "الأرضانى" تجلى أيضاً في الآلهة اليونانيين، إلا أنه تراجع فى الميتافيزيقا الغربية أمام التراث المسيحى – الأفلاطونى – يقول سوينكا:

كانت بيرسيفون وديونيسيس وديميتير آلهة أرضانية. وبلوتو لم يحكم العالم التحتى فحسب، بل أقام فيه أيضاً. وكان نبتون إلهاً مائياً، يسافر عبر نوافير مائية. وهذه النماذج الأرضانية الأصلية من أمثال أورفيوس وجلجامش وعوليس اخترقوا العالم التحتى بشكل عينى وحذر. وقبل أن تقوم البوذية – التوأم الشرقى للمسيحية – بإضعاف الفكر الآسيوى وتقييده، قاد الإله شيفا مسيرته على الأرض، موحداً

العناصر كلها فى انتصابه.... [١٣]

ويرصد سوينكا فى أعمال أدبية وفى احتفالات طقوسية في نيجيريا والبرازيل، حيث انتقل تراث اليوروبا إلى العالم الجديد واختلط بالروحانية الكاثوليكية- يرصد كيف أن هذه الإعمال والطقوس تعكس تحول "الأرضانى" فى الآلهة الأفريقية إلى "سماوى" فى المراسيم المكثلكة، حيث يفقد الإله الأفريقى، عندما يستبدل بقديس مسيحى، حيويته الأرضية ليصبح تجريداً متعالياً.

والوجه الآخر لأرضانية الآلهة عند اليوروبا هو ألوهة الإنسانى؛ أى أن هناك تكاملاً وتداخلاً بين الإلهى والإنسانى فى كلية كونية، أو - بتعبير آخر - ليس هناك حدود فاصلة مانعة بين الإلهى والإنسانى، بل هناك توق الإنسانى إلى ديمومة الإلهى، وتوق الإلهى إلى عرضية الإنسانى، المتمثلة فى خلق الآلهة لصور متباينة للإنسان العابر[١٤]. وهذه المرجعية الروحية تقترب من بعض أشكال التصوف. والبعد الآخر للكلية الكونية عند اليوروبا هو تكامل تداخلى بين المادى والروحى، الطبيعى وما وراء الطبيعى، حيث يشترك الإله والإنسان والحيوان والنبات والجماد فى نفحة الألوهة[١٥] - وإن اختلفت فى تجليها - وهذا ما يجعلنا نستط من لغتنا مصطلح "الوثنية" فى الحديث عن هذه الديانة، ونستبدل به مصطلح "الأرواحية"، أى إضفاء الروح والحيوية على الكائنات والأشياء كلها. ونجد تقارباً بين هذه النزعة الروحية ووحدة الوجود.

ومهما اختلفت أساطير اليوروبا عن "التكوين" لكونها شفاهية تتغير صياغتها بين منطقة وأخرى[١٦]، فإن ما يهمنا هو تقديم سوينكا لها وتفسيره إياها. ولا ينكر سوينكا تشابه المجمع الإلهى عند اليوروبا مع البانثيون الإغريقى، وإن كان يستنكر ما يصل إليه بعض الباحثين من أن ديانة اليوروبا تنحدر من الديانة الإغريقية. وهو كذلك يؤكد فارقاً جذرياً بين الأثنين، يتمثل فى مسئولية الآلهة الأفريقية عن تجاوزاتها مع البشر، على النقيض من لامسئولية الآلهة الإغريقية؛ فالآلهة في الحالتين تخطئ وتتجاوز؛ تشوه وتغتصب، إلا أنها فى النسق الإغريقى لا تعطى للبشر حقاً؛ فهم ليسوا أكثر من لعبة فى أيدى الآلهة، فى حين تقع على عاتق الآلهة الأفريقية مسئولية أخلاقية نحو البشر الذين تعتدى عليهم (ص ص ١٣-١٥). ويرى سوينكا فى هذا أخلاقية تكافؤ وتعادل، لا تسيب وعربدة لكائنات فوقية؛ فحتى عندما يعاقب إله إغريقى يتم ذلك على يد إله آخر لأنه استباح سلطته أو ميدانه، لا لأنه ظلم بشراً. إنها "أخلاقيات" نخبة فيما يخصها، لا فى مسئولياتها تجاه الأضعف والآخر، أو - على الأصح - ليست هى بأخلاقيات بقدر ما هى موازين قوى بين الآلهة المتحكمة والمستبدة.

يحدثنا سوينكا عن الإله الأول "أوريسانلا"، الذى منه خرجت آلهة اليوروبا:
"فالأسطورة تعلمنا بأن عبداً غيوراً دحرج صخرة على ظهر الإله الأول والواحد وهشمه إلى ألف شظية وشظية" (ص١٥٢). ومن هذه الدراما الموجعة يطلع الإله "أوبوتالا" من عباءة أوريسانلا وهو إله الطهارة، ومراسيمه تتراسل مع مراسيم آلام المسيح: الأسر فالعذاب فالخلاص. ويرمز أوبوتالا إلى الاستشهاد وعذاب الإنسان دون تذمر. والموسيقى التى ترافق آلام أوبوتالا موسيقى غنائية متناغمة وجليلة. وتأخذ طقوس هذا الإله شكل الموكب الاحتفالى الجنائزى (ص١٥٢). وهى دراما تسقط البعد التمردى وتعوض عنه بالإيمان، كما يقول سوينكا، وتعبر عن عزلة الإله الأول، وشعوره بالوحدة؛ فالدراما هنا تعتمد فنياً على إثارة العطف والشفقة، وتتميز بسكونية جماليات خلق الإنسان وصفائها، على خلاف الهيجان الملازم لإعادة خلق الذات (ص ص ١٥٢-١٥٣)، وهو ما يقوم به إله آخر يدعى "أوغون". لكن قبل أن نتطرق إليه يجدر بنا أن نعرف إلهاً من أصل إنسانى، ألا وهو الملك "سانغو"، الذى تم رفعه إلى مصاف الآلهة، والذى يمثل المقابل المرآوى لأوبوتالا وسكينته.

يمثل سانغو النقمة الإلهية وقدرة الآلهة على البطش؛ ومأساته نابعة من العنف والتضخم الذاتى. فالأسطورة تقول إن الملك سانغو سعى إلى تعطيل قوى زعيمين فى مملكته، مستخدماً حيلة تصعيد المواجهة بينهما فى تخوم المملكة كى يتخلص منهما بضرباتهما المتبادلة. وعلى الرغم من أن الزعيمين ينساقان إلى المعركة فإن المنتصر لا يقتل المهزوم، ليستمر كل واحد منهما بهيمنته المتزايدة يشكل خطراً على الملك المستبد. وعند ذاك يقوم سانغو مرة أخرى بتدبير مكيدة توقع بهما وتجعلهما يلتقيان فى جولة قتالية. وفى هذه المرة يقتل المنتصر، الذى سبق له أن انتصر فى المعركة الأولى، عدوه، لكنه يلتفت أيضاً نحو الملك ويطالب بعرشه. أما الرعية فتصاب بالذعر، وتتخلى عن مليكها. حينذاك يصاب سانغو بالغضب من الخيانة، فينقلب على المواطنين قتلاً، لكنه يضطر أخيراً إلى أن ينسحب من مدينته. وإذ يبلغ به اليأس مبلغه، ينتحر بشنق نفسه، وإن كان هناك صياغة للأسطورة تفيد بأنه لم يمت وإنما رفع إلى سماوات آلهة اليوروبا (ص ص ٥٦-٥٧). ويرى سوينكا أن هذا الإله يتميز بكبريائه، لاختياره الموت على الحياة الذليلة، ومن ثم فقد تم تأليهه. وطقوسه تنم عن رغبة اليوروبا فى التطهر من القوى التدميرية التى تتكشف فى أسطورة أوغون. وليس بعجيب إذن - كما يرى سوينكا - أن تتسم قصائد المديح لهذا الإله بالضراوة والخلاعة (ص٥٧)، كما أنه يرتبط بظاهرة البرق التى تدل على الأداة الكونية لما يبدو عقاباً من لدن العدل الإلهى (ص٨). إن سانغو يمثل قدرات الأنانية المدمرة، كما يمثل أوبوتالا قدرات التضحية حتى الاستشهاد: الأول قوة الإيجاب المقتحمة، والثانى قوة السلب المنسحبة.

ويبدو لنا أن مقارنة بين موقفى هذين الإلهين من الإلـه الأعظم "أولودومارى" عنـد اليوروبا سيزيد هويتهما وضوحاً. إن سانغو يتحدى الإله الأعظم، فى صياغة أدبية للأسطورة، قائلاً:

هبى يا رياح وامحى ذكرى الجريمة! ويا أيتها البحور ليغسل مدك مملكتى ويطهرها من الذنب! وأنت يا إله القدر، كيف لى أن أحترمك من الآن فصاعداً؟ لقد سطرت حياتى فى كتاب الأبدية. إنك أنت الذى يستحق اللوم لما جرى! يا أيها الرعد الذى أتحكم به، تفجر بكل قوتك! هاجم السماوات العلى! فإنى أريد أن أحارب أولودومارى [الإله الأعظم]، متحدياً تلك القوة التى جعلتنى أنضح خجلاً! وليتزايد هذا الهجوم؛ فلتحترق السماء! (ص ص ٨-٩).

والآن لننظر إلى أوبوتالا الذى يمثل الجانب الرقيق فى الإنسان؛ فحتى طهرانية هذا الإله فيها ضعف ما أو تماد ما؛ فهو الإله الذى يصنع الكائنات الإنسانية، لينفخ فيها الإلـه الأعظم أولودومارى روح الحياة. ولكن فى يوم ما أكثر أوبوتالا من شرب خمر التمر فسكر ولم يتقن صنع الإنسان يومها، فخلق إنساناً أعمى وآخر أعرج وثالثا أحدب،....إلخ. ولهذا حرم هذا الإله الخمر على أتباعه (ص١٥). ويجدر بنا أن نلاحظ كيف أن المرجعية الروحية فى هذ السياق تفسر ظاهرة التشويه الخلقى عند البشر، كما تحذر من شرب المسكرات أو الإفراط فيها.

ويقابل سوينكا بين أبولو وأوبوتالا، إلـه الفن العقلانى وإله النقاء الروحى، كما يقابل بين ديونيسيس إله الخمر والفن اللاعقلانى والإله أوغون عند اليوروبا. وأهم ما يتميز به أوغون – كما شرح سوينكا – هو طبيعته التضادية، ففيه سمة التدمير والتخريب التى سبق أن وجدناها فى سانغو، وفيه كذلك سمة البناء والخلق التى وجدناها عند أوبوتالا. لا عجب أن يرى فيه سوينكا سمة الإبداع والثورة بدلالتيهما المعاصرتين (ص٥٤)؛ ففى الإلـه أوغون تجتمع قوى الخلق والتشكيل مع قوى التمرد والعنف؛ فهو "تجسيد للتحدى؛ غريزة الإنسان البروميثية، التى هى فى خدمة المجتمع كى يتحقق. ولهذا فله دور فى الفوضى الأولية التى غلبها ووفق بينها بمعونة مهارات صنعية" (ص٣٠). فأوغون هو الوحيد بين الآلهة الذى وصل إلى حافة الهاوية، واستطاع أن ينقذ نفسه من الانهيار والتحلل عبر تعبئة الإرادة. وهذه التجربة التى تقدم طقس الانتقال من التفسخ إلى إعادة التضامن هى مغزى ما يقوم به الكهنة فى الاحتفالات الطقوسية عند اليوروبا (ص٣٠)، أو ما يطلق عليه سوينكا الدراما الأفريقية. وأوغون – كما يرى سوينكا – يقترب فى سماته المتعددة والمتضاربة من الإله الواحد الذى تصدع وانقسم إلى شظايا كثيرة، أو – بتعبير الميثولوجيا – إلى آلهة متعددة، كل منها يمثل جزءاً أو صفة من صفات الإله الواحد الجامع لكل الصفات (ص٣١).

ويلبس أتباع أوغون جريد النخيل، إشارة إلى الخمر الذى يشربونه (فهو يخمر من التمر)، كما كان أتباع ديونيسيس يزينون أنفسهم بأغصان الكروم. وكذلك يحمل أتباع أوغون كتلاً من الحديد (فأوغون إله الحدادة) على أسنة مزينة بسعف النخيل. وهذا التشابك والتعانق بين قطع الحديد (المحمولة على الأسنة، والدالة على طبيعة أوغون العنيد) وسعف النخيل (الدال على الوداعة والسلام) يتكرر بصورة أخرى فى خطوات الرجال الراقصة فى حالة هوس، وموكب المسيرة النسائية التى تغنى فى رقة (ص٣١). ويذكر سوينكا بأن تلاحم الغناء الشعرى مع الحركة الراقصة فى الطقس التمثيلي تؤهل الفرد لأن يرتد إلى عالمه الداخلى، ويسترجع مخزونه من الطاقة، ليصبح قادراً على الفعل. وهذا العالم الداخلى ليس وهماً متخيلاً – كما يوحي يونج – وغيره من الأوروبيين عند رصدهم للطقوس الأفريقية – وإنما هو الينبوع الجوانى الذى تخرج منه الجماعة متجددة – كما يقول سوينكا (ص٣٣). إنه ليس نكوصاً أو انسحاباً، بل تماساً مجدداً لواقع اجتماعى مكثف، يتقاطع فيه الروحى مع الاجتماعى والطبيعى (ص٣٤). ويبدو لنا هذا الطقس وكأنه استنفار للطاقات الموجودة بالقوة لا بالفعل – كما يقول الفلاسفة – فى الجماعة كى تعيد تآلفها (هارمونيتها) بعد الفوضى، وتناغمها بعد التنافر. وإذن فالدراما الطقوسية تتمثل تجربة الإله لتعكس معاناة الجماعة، وتحث على تجاوز الهاوية فى تضامن جمعى.

إن ما يمثله أوغون هو ألوهة الفن الذى يعيد للجماعة توازنها، ضامناً للضعفاء حقوقهم، وللمقدسات حرمتها، وللمبادرات أمانتها، فى حين يمثل أوبوتالا ألوهة الشهادة التى تنزع الذاتية من كينونتها، ويمثل سانغو العقاب الإلهى الذى ينزل على الطامعين وأصحاب الذوات المتضخمة. هناك، إذن، فى سانغو بطولة أو ألوهة لذات عدوانية مقتحمة، فى حين أن فى أوبوتالا بطولة أو ألوهة لذات ودودة منسحبة. أما فى أوغون فالبطولتان تلتحمان وتتفاعلان. إنه يرمز إلى الفن والثورة، لأنه تدمير وتشكيل؛ تخريب وبناء، فى آن واحد.

ويضيف سوينكا بعداً زمنياً أو تاريخياً إلى الدراما الأفريقية بتسميته لها بمصطلح "المرحلة الرابعة". فهو يكشف عن ثلاث مراحل أو أجيال أو أزمان عند اليوروبا، تتداخل فى نسيج واحد: الأحياء أو الحاضر، الأموات أو السلف أو الماضى، الذين لم يولدوا بعد أو الخلق أو المستقبل. فالإنسان – فرداً أو جماعة – يميز بين ذاته وأسلافه وخلفه؛ بين حاضره وماضيه ومستقبله، ويحس بالهوة بين هذه المراحل وضرورة دمجها، أي ضرورة عبور الهوة الفاصلة. إن المرحلة الرابعة، أو البعد الرابع، ليست إلا هذه الشجاعة والمبادرة والإرادة التي تربط في إحكام بين المراحل الثلاث، كما أنها الفعل الذي ينهي الفصام بين الإنساني والإلهي

والطبيعي. إنها فعل توحد وانبعاث. ولعلنا نفهم هذا الالتئام بين المقومات الكونية ووقعه بوصفه إعادة خلق للذات إذا ما استحضرنا أرواحية المرجعية الدينية عند اليوروبا، حيث لا يقوم تمييز فاصل بين المادة والوعي، وحيث نجد مفهوم الدورات الزمنية التي تقدم الثابت من خلال المتغير، وحيث البشري والإلهي في توق أحدهما إلى الآخر.

إن أوغون يتغلب على هذا الانفصام بين مقومات الكون عبر عمله وحرفته؛ فهو حدّاد يستخرج الحديد من جوف الأرض، أو - مجازاً - من رحمها. وهذا العمل يشكل رمزاً للخلاص؛ فهو يولّد من الفوضى الأرضية طاقات توحيدية عبر فعل تقني وفني. ولذا فأوغون رمز التواصل بين الأضداد. إن هذا الإله الحداد - بدلاً من التفكك الروحي الذي يهدد الوعي الإنساني - يقوم بتحويل التنازع إلى تناغم، والتبعثر إلى توحد؛ وهو يقوم بذلك عبر الفعل الإرادي؛ وبدون ذلك سيبقى الجميع في خضم الرعب التراجيدي الملازم لهذا الانفصام ولتشظي الجوهر (ص ١٤٦). يرى سوينكا في الفعل وتعديه نقضاً للروح التراجيدية، وعاملاً مكملاً لها في آن واحد. ويفهم من استخدامه مصطلح "الفعل" غريزة التمرد"البروميثي"، حيث توجّه الآلام المأساوية إلى غرض خلّاق، يحرر من الداخل الطاقات الرائدة والمحاربة، دون اقتحام منطقة الهاوية الجهنمية، ولكن بالعبور فوقها من خلال أفق الرؤيا. فالإبداع عند اليوروبا ليس إلا معركة الإرادة؛ فمن توترها الروحي تطلع صرخة متوجعة تقوم بدورين: دور السلوان والتعبير، ودور التجاوز والعبور فوق الهاوية الكونية (ص ١٤٦). إن رنين هذه الصرخة التراجيدية تعبيري وعبوري؛ فهي المجاز والتجاوز.

ولو تأملنا فيما فعله سوينكا لوجدنا أنه استلهم تراثه الروحي والديني والجمالي ليخرج منه بنظرية في الفن التراجيدي مؤهلة لأن تسهم في إخراج وطنه نيجيريا وقارته أفريقيا من المأزق التاريخي. فعندما جاء الاستقلال السياسي لم يحقق التطلعات، بل صاحبته مصائب وزلازل زعزعت من تماسكه وتشابكت مع إرثه الاستعماري. إن «المرحلة الرابعة» هي على وجه الدقة المعادل النيجيري لتجاوز المحنة عبر الإبداع الجمعي؛ فهي الجرأة على الربط الخلاق بين ماض وحاضر ومستقبل، وهي المبادرة إلى بناء جسور فوق هذه الهاوية التي تفصل بينها. إنها دعوة إلى التفعيل أمام هذا التعطيل التراجيدي الذي نشهده في العالم الثالث. إن سوينكا الذي عانى وطنه الغني بموارده البشرية والطبيعية وبتراثه الثقافي الممتد، كما عانى وطننا، يتأمل في أعماق الأساطير الروحية ليستخرج منها رؤية تجاوز الروحي لتمد الاجتماعي واليومي بأمثولة العبور وإمكانية التجسير، وبدور الفن النابع من الارادة الخلاقة في إضاءة ظلمات اليأس. فسوينكا يقدم إلينا نموذجاً مما فعله أوغون بالأرض: إنه يستخرج من فوضى المعيش طاقة التآلف والتجاوز. ويقوم سوينكا - بتفسيره الثوري للأسطورة والدراما

التقليدية- بإسهامين: إنه يحيي تراثه ويبعثه ويخرجه من الهامش الفكري العالمي ليضعه في بؤرة النظرية والنقد الفني، كما أنه يوظّفه في إلقاء ضوء على واقعه. وهو لا ينطلق من إسقاط ما هو غربي وآخر، بل يستمد من الآخر- وتحديداً قراءة نيتشه للدراما الإغريقية - نموذجاً لا للاحتذاء والتقليد، بل للمضاهاة والمعارضة. ومن ثم لا يقوم مشروع سوينكا النقدي على الاستنساخ عن الفكر الأوروبي، حيث تصبح الدراما النيجيرية فرعاً أو نسخة عن أصل غربي، وإنما هو استنفار لأبناء وطنه، وصياغة لإنتاجهم الفكري والفني في علاقة موازاة لا تبعية، مع الآخر.

نقد التمركز الأوروبي والتمركز الأفريقي :

يتم التوازي على المستوى الأفقي، في حين يتم التراتب على المستوى العمودي أو الشاقولي. وبما أن الاستعمار قوّض من التراث الأفريقي وسحقه وهون من شأنه - حتى في أعمال كثير من المفكرين الذين ما زلنا نستشهد بإسهاماتهم في حقول معرفية مختلفة - فقد نشأت حركة معارضة للعنصرية الثقافية الغربية تدعى بالزنوجة، وإن كانت قد تبنت عن غير وعي الملامح الأفريقية التي أسقطها الآخر عليها؛ فعوضاً عن التهديد بهذه الصورة للأفريقي كما يرد في الأدبيات الكولونيالية، أصبحت هذه الصورة على وجه التحديد موضع تمجيد من قبل دعاة الزنوجة. ويقف سوينكا مناهضاً لكل من التمركز في الذات الأوروبية والتمركز في الذات الأفريقية؛ لأنه يرى في كليهما إفقاراً للآخر وترويجاً للذات. وهو يدين التراتب الحضاري كما يدين الانعزال الثقافي، ويسعى إلى إعادة ترتيب أوراق العلاقات الثقافية بحيث يتم تفاعل خلاق ومتكافئ، على نحو ما رصدنا في "المرحلة الرابعة" وفي غيرها من كتاباته النقدية. وفي هذا الجزء من البحث سنقدم سوينكا وهو يحاول أن يشق طريقاً في حوار الحضارات، كيف يواجه نقاده من اليمين أو اليسار، من دعاة "الكلية الإنسانية" التي تخفي وراءها تنميطاًغربياً للآخر، ومن دعاة "الزنوجة" التي تسعى إلى نبذ كل ما هو آخر، ومن ثم تسطح الذات الثقافية الأفريقية وتبتسرها.

إن "فرانز فانون" يسعفنا في فهم الإشكالات الثقافية في عالم جرّحه الاستعمار، فيقدم مراحل ثلاثاً من رد الفعل لظاهرة الغزو الاستعماري: في المرحلة الأولى يقلد المستعمر قاهره ويحاول أن يتشكل عبر نماذجه فيقمع تراثه وفكره وجماليته على أساس تصور أنها متخلفة؛ وفي المرحلة الثانية يناهض المستعمَر قاهره، محاولاً أن يستعيد نماذج ثقافته وتراثه في حقبة ما قبل الاستعمار، ويضفي عليها هالة من التمجيد والتقديس، ويرفض تعاطيها مع ثقافة المستعمرين؛ وأما في المرحلة الثالثة فيتخلص المستعمَر من عقدة النقص ومن عقدة

التفوق، ويتعامل مع الثقافة فى شكل متوازن[١٧]. وما يفعله سوينكا يتطابق مع المرحلة الثالثة من مراحل فانون: إنه يعكف على تراثه، لكنه لا يسقط إسهامات فكر الآخر حتى وإن كانت تنم عن عنصرية أو جنسوية. فالمعروف أن نيتشه كان ينظر إلى المرأة نظرة دونية، وأن يونج كان ينظر إلى الأفارقة بوصفهم بدائيين غير متحضرين، إلا أن هذا لا يمنع سوينكا من الإفادة من بعض مفاهيمهم، مع نقد عنصريتهم. وإذا كانت كتابات سوينكا عن التراث الدرامى الأفريقي تمثل الخطوة الإيجابية في تقديم نموذج يجاوز صراع الحضارات والانخراط في خانة جاهزة، فلا بد لهذه الخطوة من ساحة وميدان لا تحتله "الأصولية الأفريقية" ولا "الغزوة الثقافية" المقنّعة بالكلية الإنسانية. ومن هنا كان لابد له من أن يواجه هذين الخطرين في آن واحد، ليفتح طريقاً آخر، طريقاً يسمح بالسير في اتجاهين، ولا يقتصر على برمجة السائرين في خط واحد. وتتجلى استراتيجية سوينكا المزدوجة في المقاومة في مقالين له نشرا في مجلة اتحاد اللغات الحديثة: أولهما بعنوان "على الماضي أن يخاطب الحاضر"؛ وهي الكلمة التي ألقاها عند تسلمه جائزة نوبل فى عام ١٩٨٦، التي أهداها إلى الزعيم الأفريقي نيلسن مانديلا الذي كان حينذاك في سجون جنوب أفريقيا[١٨]. وهو فى هذه الكلمة يهاجم التمييز العنصري سياسياً وثقافياً. أما في مقاله الثاني، في الدورية ذاتها، الذي يحمل عنوان "الملسوع مرتين : قدر منتجي ثقافة أفريقيا"، فهو يهاجم سياسياً وثقافياً الديكتاتورية والقمع في الأنظمة الأفريقية بعد الاستقلال. والعنوان يشير إلى لسع الاستعمار أولاً، ثم لسع الحكام ثانيا[١٩]، أو من سماهم فانون "بيض بأقنعة سوداء".

فلنبدأ بنقد سوينكا للاستعمار الثقافي وتضمينه لتحيزات عرقية. وعندما يستشهد سوينكا بمفكرين غربيين على العموم لا ينسى أن يشير إلى تجليات عنصريتهم؛ فمثلاً ينتقد كارل يونج الذي يرى في نظرياته «تشويهاً عنصرياً لبنية النفس الإنسانية" عندما يساوي بين النموذج الأصلي في الطقوس، والوهم التخيلي، لأنه بوصفه عالم نفس من خارج الثقافة لا يدرك دلالة النموذج الأصلي وعلاقته بجذور الواقع (ص ٣٤)، ولهذا يسمح لنفسه بأن يقول في كتابه *مقدمة لعلم الميثولوجيا* (كما يذكر سوينكا في كتابه):

"تختلف العقلية البدائية عن العقلية المتحضرة في كون وعيها أقل نضجاً... فوظائف مثل التفكير والإرادة وغيرها، غير مميزة عند البدائيين .. .ومن الصعب، إن لم يكن من المحال تقرير ما إذا كان البدائي قد مرّ بتجربة ما أو حلم بها" (ص ٣٥).

ويهزأ سوينكا من يونج؛ إذ كيف يجرؤ على هذا الاستنتاج الذي يبنيه على بحوث أنثروبولوجيين لا يفقهون لغة البلاد الأصلية. ومع أن يونج يتحدث عن اللاشعور الجمعي

بوصفه رصيداً إنسانياً، فإنه في الواقع يميز بين طبيعة النموذج الأصلي في العقل البدائي والعقل المتحضر (ص ٣٥).

كذلك ينتقد سوينكا تحذلق التيارات الفكرية التي تحذف رؤى العالم الأفريقي لتحل محلها رؤى تزعم الكلية الإنسانية، مع أنها ليست إلا رؤى نابعة من تاريخ منطقة محددة ومن أنساقها. وهذه التيارات نادت بهذا في مؤتمرات عدة : مؤتمر اليونسكو في دار السلام (١٩٧٢)، وندوة مهرجان الفنون السوداء في داكار (١٩٧٤)، وغيرها. ويرى سوينكا أن هذه التيارات ليست إلا استعماراً جديداً مقنعاً بادعاءات الكلية والعالمية (ص X). لكنه يحتفظ بالهجوم الأوسع ليوجهه إلى الماركسيين الدوجماطيين الذين جعلوا من الماركسية لاهوتاً. وهو يستخدم الحائط في مقالته "حائط برلين وغيره» رمزاً لهذا التخندق الإيديولوجي الذي لا يسمح بمراجعة الشعارات ولا أخذ السياق المحلي في الحسبان. وإذا كان سوينكا يصب جام غضبه على الأفارقة الماركسيين أو المتمركسين، فلأنه قد عاين الأنظمة «الماركسية» في أفريقيا وهي تخون أمانتها، كما أنه يدرك غواية الماركسية للقطاع الأكبر من الجماهير الأفريقية المسحوقة والكادحة، لأنها تتخذ موقفاً ضد القهر والاستغلال[٢٠]. فهو يرى أن المثقفين قد تبنوا المذهب الماركسي بوصفه البديل للإمبريالية، لكنه استُنْسِخ دون أي محاولة لأقلمته مع المناخ الأفريقي وسياقه الاجتماعي، فيما عدا سعي «أميلكار كابرال» و «جوليوس نيريري» لذلك[٢١]. هذا مع العلم أن سوينكا - بالإضافة إلى تأكيده مبادىء الإنسانية والعلمنة والديمقراطية - يؤكد ما يسميه بالمبدأ الرابع، ألا وهو الاشتراكية؛ تلك الاشتراكية التي يجد أسسها في المجتمعات الأفريقية قبل ماركس وإنجلز ولينين[٢٢]. ومن هنا فإن ما ينكره على المتمركسين هو دوجماطيتهم وكسلهم الفكري، الذي يجعلهم يغترفون من نظرية وممارسة نشأت في سياق آخر، دون أن يبدعوا نظريتهم وممارستهم، أو حتى دون أن يكيفوا المستورد مع مطالب بيئتهم ومرحلتهم.

وكما يعيب سوينكا الرؤية الغربية والمتغربنة، تلك التى تنم عن تحيز عنصري نحو التراث الأفريقي يتبدى في الفكر الأوروبي، وتغييب التراث الأفريقي في وعي أفارقة يتبنون الفكر الأوروبي التقدمي دون تمحيص، فإنه يدعو إلى أكثر من تطهير التعليم من التحيزات العنصرية؛ إلى استكشاف مرجعية ثقافية من الداخل الأفريقي؛ فلا يمكن أن يتم التحرير الثقافي عبر وعي منبثق عن الآخر (ص viii). ومع هذا فقد وقف سوينكا وقفة حازمة أمام دعاة الزنوجة منذ شبابه؛ وهو لا يرى تناقضاً بين دعوته لمرجعية ثقافية أفريقية وهجومه على مفاهيم الزنوجة.

ما الزنوجة؟ إنها حركة نشأت في الثلاثينيات في باريس: وروّج لها شعراء ومنظّرون

من القارة السوداء ومن الأفارقة في المهجر. وقد تبلورت إثر النهضة الثقافية السوداء في حي هارلم الأمريكي في العشرينيات من هذا القرن[٢٣]. ومن أهم المنظرين لها الشاعر الكاريبي «أيمي سيزير" (من المارتينيك)، والشاعر الأفريقي "ليوبولد سدار سنغور" (من السنغال). وقد استمر تأثير هذه الحركة على الفكر الأفريقي والأسود إلى يومنا هذا، وإن تراوحت في شعبيتها من بلد إلى آخر ومن مرحلة إلى أخرى، ومن جنس أدبي إلى آخر[٢٤]. ويمكن أن تعد الزنوجة رد فعل لسياسات الاستعمار الثقافية التي اعتمدت على الإدماج الحضاري للأفارقة المستعمَرين في نسقها، وطمس معالم هويتهم، والانتقاص من إنسانيتهم[٢٥]. وقد طوّر سنغور الزنوجة بوصفها إيديولوجيا فنية، واضعاً الحضارة الأفريقية في مقابل الحضارة الأوروبية؛ فهي تتميز بالعاطفة والإيقاع والروحانية والجماعية؛ وهذه السمات تتجاوز القارة الأفريقية لتربط بين كل الزنوج في عالمهم الجديد أو القديم. وهذا ما دعا «جان بول سارتر» إلى تسميته الزنوجة : «عنصرية مناهضة للعنصرية»، وذلك في مقالته الشهيرة بعنوان «أورفيوس الأسود» (١٩٤٨)[٢٦]. ولو تأملنا في مدرسة «الزنوجة» بمنهج فرانتز فانون، لوجدناها تتراسل مع المرحلة الثانية من رد الفعل للاستعمار؛ ففي المرحلة الأولى يقلد المستعمَر قاهره ويسعى إلى الانخراط في حضارة مستعمِره والذوبان فيها؛ وفي المرحلة الثانية يبتعد كلياً عن حضارة المعتدي ويعلي من شأن تراثه فيما قبل الاستعمار ويمجده، غاضاً الطرف عن عيوبه؛ أما في المرحلة الثالثة فيتخلص المفكر من هذه الثنائية ومن الامتثال لنسق من نسقين متضادين، ليقوم بنسج فكر منطلق من حيثيات الواقع، ومستفيد من الحضارتين - على نحو ما سبق ذكره[٢٧]. وقد هاجم سوينكا الزنوجة لأنها ترى خصوصيتها عبر الرؤية الأوروبية لها؛ فهي تقبل ضمناً الصورة التي رسمها الاستعمار لها وإن كانت تفتخر بها، كما أنها تسقط في أحبولة الاستقطاب. ويرى سوينكا أن الأصالة الأفريقية لا تحتاج إلى استعراض خصوصيتها العنصرية، الذى كثيراً ما تتلمسه الزنوجة بتقديمها اللامألوف والبدائي، على نحو يعزز مقولات الاستعمار. وعلى الرغم من أن سوينكا رأى في "سنغور" الشاعر المداح (العزيو) الأكبر في أفريقيا، فإنه يعد «تشينوا أتشيبي» - مواطنه ومجايله - أكثر تمثيلاً للأدب الأفريقي[٢٨]. وقد هاجم أيضاً من مواطنيه «تشينويزو» و «جيمي» و «مادوبويكي» الذين كتبوا كتاباً جماعياً بعنوان «*تخليص العقل الأفريقي من الاستعمار*»، منتقدين غموض سوينكا واستخدامه لصور مستوردة، وعدهم ممثلين للزنوجة الجديدة المتميزة بضيق أفقها، وبسطحيتها، وبتصويرها أفريقيا تصويراً فولكلورياً يتماشى مع تصوير هوليوود الفج لها، وأطلق عليهم مصطلح «الطرزانيون الجدد»، واتهمهم بأنهم ممثلو جماليات التراث المزيف[٢٩]. ولكن في أحيان أخرى جاوز هذا السجال حدود النقد البناء لينخرط سوينكا في تراشق لفظي مع أعدائه

باستخدام مصطلحات وتشبيهات هابطة [٣٠].

وهكذا نرى سوينكا إذن مدافعاً عن موقفه بإزاحة النقد والتجريح من طرفين : هؤلاء الذين يغتالون الهوية الأفريقية عن قصد وسبق إصرار (الاستعمار الثقافي)؛ وهؤلاء الذين يغيّبون الرؤية الأفريقية في ولائهم للبديل الفكري، سواء كان بديلاً إيديولوجيا تقدمياً كالماركسية، أو بديلاً نقدياً تقدمياً كرولان بارت، ممن أطلق عليهم نعبير «اليساروقراطيون»[٣١]. وهو يهاجم كذلك تسطيح التراث الأفريقي وابتساره عبر هؤلاء الذين يقدمون ولاء مطلقاً وتبجيلاً مخلاً للبساطة والعفوية والعاطفية التي التصقت بالأفارقة كأنها صفات لهم، مع أن للاستعمار دوراً مهماً في تبلور هذه الرؤية؛ ومن هنا فهو يحارب التزييف حتى وإن كان بغرض تمجيد التراث والواقع الأفريقي.

وهكذا يريد سوينكا أن يشق طريقاً وهو يحاذي هاويتين، لا هاوية واحدة، فمهمه العبور هنا تحتاج إلى إرادة كإرادة أوغون، كما تحتاج إلى تقنية وفن كما كان لأوغون. وفي قيام سوينكا بشق هذا الطريق الصعب تتكشف الإرادة الفولاذية التي يمتلكها، لكننا لا نجد دائماً الخطاب الرفيع في نقده، فهو ينحدر أحياناً إلى درجة تبادل الكلام المنحط مع مهاجميه. أضف إلى هذا أننا لا نجد دائماً التقنية المفترضة عند أوغون الذي يتمثله سوينكا، والذي شبّه الناقد النيجيري «بيودون جيفو»، سوينكا به [٣٢]. فأوغون ليس إله الإبداع والنقلة النوعية فحسب، بل هو روح العلم والمعرفة: فهو حداد يستخرج الحديد من الأرض، ويشكله فنياً وتقنياً. ولهذا نعيب على شبيهه سوينكا عندما يتحدث عن الحضارة العربية – الإسلامية بشقيها التراثي والمعاصر، دون أن يهضم مادته، فينصرف إلى تصوير الآخر بوصفه مستعمراً أو غازياً، دون تمييز بين نسق توسعي (كولونيالي) يسحق الآخر، ونسق توسعي ناتج يستوعب الآخر؛ ودون تمييز بين خلافات دول العالم الثالث فيما بينها، وصراع القوى العظمى ضد دول العالم الثالث. وليس استخدامي في العنوان لمصطلح «نموذج» بمعنى المثل الذي يقتدى به في كل صغيرة وكبيرة، وإنما في تلمس أبعاد مفكر كبير توصل إلى حل إشكالية تتراسل مع إشكاليتنا في الأصالة والمعاصرة، ويمثل خطأ فكرياً مهماً، على الرغم من سقوطه أحياناً، وغفلته أحياناً أخرى. لكن لابدّ أن نتعلم الدرس الأهم الذي توصل إليه سوينكا والذي قدّمه في كلمته عند نيله لجائزة نوبل، ألا وهو أننا يجب أن لا نسقط الإسهام المعرفي لمفكرين عُرفوا بعنصريتهم، من أمثال فروبينيوس وهيوم وهيجل، وأنه من الممكن أن نتحفظ على تحيزهم العنصري ونستفيد من معارفهم في آن واحد، كما يفعل الأفارقة مع مفكر مثل «ليوفروبينيوس»[٣٣]. من هنا تصبح القراءة ذاتها أكثر من حل رموز لغوية: تصبح عبوراً يتطلب إرادة وتقنية وفناً؛ فالهاوية تقف لها بالمرصاد.

الهوامش

١- ترجمت بعض أعمال سوينكا إلى العربية، ومنها:

وول سوينكا، *المفسرون* (رواية)، ترجمة سعدي يوسف (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧)؛ وثلاث مسرحيات ترجمها نسيم مجلي، «الموت وفارس الملك»، مجلة المسرح، عدد ٥ (يناير - مارس ١٩٨٨)، ص ص ١٥٠-١٩١ (وقد مثلت في مركز الهناجر للفنون، ربيع ١٩٩٧)؛ *الأسد والجوهرة* (الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٢)؛ *حصار كونجي*، (غير منشورة).

٢- راجع :

John Updike; "A Heavy World," *the New Yorker*, February 5, 1996, p. 71.

٣- راجع :

Zia Jaffrey, "TheWriter in Exile as "Opposition Diplomat", *International Herald Tribune*, May 2, 1997.

٤- راجع :

Ketu H. Katrak, "Soyinka," *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism,* eds., Michael Groden and Martin Kreiswirth (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994).

٥- راجع :

Obiajuru Maduakor, "Soyinka as a Literary Critic," *Research on Wole Soyinka*, eds. James Gibbs and Bernth Lindfors (Trenton, NJ:Africa World Press, 1993), p. 271.

٦- راجع :

James Gibbs, *Wole Soyinka* (London: Macmillan, 1986), p. 2.

٧- المرجع السابق، ص ٣.

٨- نفسه.

٩- نفسه، ص ٤

١٠- نفسه ص ص ٦-٧

١١- نفسه ص ص ٨-١١

١٢- ترجمتي لنص نيتشه عن الترجمة الإنجليزية:

Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, Trans. Walter Kaufmann (New York: Random House, 1967), p. 46.

١٣- راجع الكتاب الآتي (وكل عودة إليه ستشير إلى صفحاته في متن المقالة):

Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976); p. 3.

١٤- للمزيد عن روحانية اليوروبا راجع الجزء الثاني بعنوان "الطقوس والمعرفة" من الكتاب الآتي :

Andrew Apter, *Black Critics and Kings* (Chicago : University of Chicago Press, 1992), pp. 97-161.

١٥- راجع :
Edward Taylor, "Animism, "*Reader in Comparative Religion*, eds., William Lessa and Evon Vogt (New York: Harper & Row, 1979), pp. 9-19.

١٦- راجع عن ديانة اليوروبا وامتدادها في أمريكا الجنوبية:
"Yoruba Myths and Religion, and Their Afro-American Extensions," *Mythologies*, ed. Yves Bonnefoy, Trans. Gerald Honigsblum et al. (Chicago:The University, of Chicago Press, 1991), Vol. 1, pp. 52-62.

١٧- راجع الفصل الرابع بعنوان "في الثقافة الوطنية" من الكتاب الآتي:
Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (Paris: Francois Maspero, 1961).

١٨- Wole Soyinka, "The Past Must Address the Present", *PMLA*, Vol. 102, no. 5 (October 1987): 762-771.

١٩- راجع :
Wole Soyinka, "Twice Bitten : The Fate of Africa's Culture Producers," *PMLA* Vol. 105, No. 1 (January 1990): 110-120.

٢٠- راجع :
Wole Soyinka, *Art, Dialogue and Outrage* (New York: Random House, 1993), p. 202.

٢١- المرجع السابق، ص ٢٠٨.

٢٢- نفسه ، ص ص ٢١٣-٢١٤.

٢٣- راجع رسالة الدكتوراه الآتية غير المنشورة، وبخاصة الفصل الثاني بعنوان: "النزوع والنهضة"، (ص ص ٢١-٦٣) عن نهضة هارلم:
Radwa Ashour, "The Search for a Bl
American Critical Writing" PhD Dissertation, University of Massachusetts, 1975.

٢٤- للمزيد راجع الفصل الثاني بعنوان "هجرة حركة التمركز الأفريقي: من الزنوجة إلى الوعي الأسود" في الكتاب الآتي:
Mineke Schipper, *Beyond The Boundaries: African Literature and Literary Theory* (London: W.H. Allen, 1989), pp. 27-47.

٢٥- راجع :
Clive Wake, "Negritude," *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, Vol. III: 361-362.

٢٦- المرجع السابق، ص ٣٦١.

٢٧- راجع الفصل الأول بعنوان "ثقافة وعنصرية" في فرانتز فانون، *من أجل أفريقيا*، ترجمة محمد الميلي (الجزائر: المطبوعات الوطنية الجزائرية، ١٩٦٦)، ص ص ١٣-٢٦، حيث يقول فانون في نهايته "وباختصار إن العالمية تكمن في هذا القرار المتعلق باستيعاب التبادل بين الثقافات المختلفة بعد أن يتم طرد النظام الاستعماري".

٢٨- راجع :
Obiajuru Maduakor, "Soyinka as a Literary Critic," *Research on Wole Soyinka,* Op.cit. p. 266.

٢٩- راجع :
Wole Soyinka, Neo-Tarzanism: The Poetics of Pseudo-Tradition, *"Art, Dialogue and Outrage,"* Op.cit., pp. 293-305.

٣٠- راجع :
Bernth Lindfors, "Beating the White Man at His Own Game: Nigerian Reactions to the 1986 Nobel Prize in Literature," *Research on Wole Soyinka,* Op.cit., pp. 341-354.

٣١- راجع :
Wole Soyinka, "The Critic and Society: Barthes, Leftocracy and Other Mythologies," *Art, Dialogue and Outrage*, Op.cit., pp. 95-123.

٣٢- راجع المقالة الآتية:
Bernth Lindfors, "Beating the White Man", Op.cit., p. 350.

٣٣- راجع عن : ليوفروبينيوس. فاطمة مسعود. "الأنا - الآخر: أفريقيا في مرآة رحالة ألمان (١٨٤٧-١٩٢٣)"؛ ألف : *مجلة البلاغة المقارنة*. ١٧ (١٩٩٧) ص ص ٩٩-١٢٣.

خامساً:

التعددية الثقافية
وتفاعلات النظريات النقدية

التعددية الثقافية
والتفاعل بين الاتجاهات النقدية

حامد أبو أحمد

إذا كان ينبغى للقرن العشرين أن يحمل لافتة تدل عليه فى مجال نظرية الأدب ، فإن هذه اللافتة يجب أن تأتى على النحو الآتى : « *إنه قَرّب التعدد الثقافى الذى جاء نتيجة للاختلاف والصدام أكثر من مجيئه نتيجة للوفاق والائتلاف* » وهذا ما تشير إليه بصراحة ووضوح معظم الكتب التى صدرت فى أوربا وأمريكا لشرح نظريات الأدب الكثيرة التى ظهرت خلال هذا القرن العشرين . وسوف أكتفى منها بمثال واحد من كتاب ك . م . نيوتن «نظرية الأدب فى القرن العشرين » المنشورة طبعتة الأولى فى هامبشير ولندن عام ١٩٨٨(١) . يقول مُعِد الكتاب ك. م نيوتن فى المقدمة (ص ٩) : « *إن النظرية مجال نقاش وصدام متواصلين . ويستدعى الإدراك الدقيق لها امتلاك معرفة لا تشمل الحجج الأساسية لوجهة نظر خاصة أو وجهتى نظر فحسب ، بل لمواقف بديلة على خلاف معها . علانية أو ضمنا ، وكذلك لا يمكن التمثيل للنظريات الرئيسية بمثال واحد فقط ، لأنه ليس ثمة خلافات ونقاش بين النظريات المختلفة فحسب، بل يمتد الخلاف داخل هذه النظريات نفسها* » .

وبنظرة سريعة على فهرس الكتاب سالف الذكر نعثر على سبعة عشر اتجاها أو تياراً فى مجال نظرية الأدب . (٢) وقد قسم نيوتن الكتاب إلى قسمين كبيرين ، أولهما من الشكلية الروسية إلى البنيوية الفرنسية ، وتضم عشرة تيارات ، من بينها- إضافة إلى المذكورين – النقد الجديد ، والنقد اليفزى ، والنقد الظاهراتى ، والنقد الماركسى .... إلخ، إلى أن يصل إلى النقد اللغوى ثم البنيوية الفرنسية ، وبالتحديد عند «تزيفتان تودوروف» ، و«جيرار جنيت» و«رولان بارت» . ثم يأتى القسم الثانى من الكتاب تحت عنوان « ما بعد البنيوية وما تبع ذلك » ، وفيه نجد فصولا عن مابعد البنيوية عند جاك دريدا » ، و«رولان بارت»، و«بول دى مان» ، و«إدوارد سعيد» ، وفصولا أخرى (عددها ستة) عن علم العلامات ، وعلم التأويل السلبى ، والنقد القائم على التحليل النفسى ، ونظرية التلقى، والتقدم القائم على استجابة القارئ ، والماركسية ما بعد الألتوسيرية ، والنقد النسائى .

وهذا التنوع الهائل القائم على الخصام والنزاع أكثر من أى شىء آخر جعل «ك. م. نيوتن» يلجأ إلى نوع من التمثيل لتوضيح الوضع الراهن للنقد الأدبى ونظرية الأدب، إذ قال : « *وهكذا فلعل التشبيه الأكثر قدرة على وصف الموقف الراهن للنقد الأدبى ليس هو*

أنه مكون من عدد من الجماعات المنفصلة ، بل إنه مثل البرلمان ؛ فقبل التفجر الأخير في النظرية الأدبية كان ذلك البرلمان في العالم الناطق بالإنجليزية ، مثل برلمان فيه حزبان أمسكا بزمام السيطرة ، وأحزاب أصغر لم يُسند إليها سوى دور ضئيل . كان ثمة استقرار ونظام نسبيان ، حيث أحد الحزبين يسيطر إلى حين ، ثم يتبعه الآخر ، لكن الحزبين كليهما ظلا دائما كبيرين إلى حد لا يحسان فيه بأنهما مهددان » . وكان هذان الحزبان هما « النقد التاريخي » الذى أكد مسائل من قبيل النص فيما يتصل بعصره ، وما قصد إليه المؤلف، والنظرات القائمة على النوع الأدبي ؛ والحزب الثاني هو «النقد الجديد» بميله المضاد للقصدية ، وتأكيده على النص بوصفه بنية تامة في ذاتها – وما حدث للبرلمان في الحقبة الأخيرة هو أن سيطرة الحزبين المذكورين قد هددت لأن أحزابا صغيرة كثيرة دخلت البرلمان ، وهي تحول دون أن يحقق أي حزب وحده الأغلبية التامة . وتعتقد معظم هذه الأحزاب أنها تمثل فرصة الظفر بالسلطة ، وتسعى إلى إقناع أولئك الذين ينتمون إلى الأحزاب الأخرى بالانضمام إليها . وثمة رجحان للائتلافات وإعادة التحالفات. لقد غدا النقاش ملحاً ولاذعاً ، وغدت المسائل النظرية أساسية مرة أخرى . وهكذا يبرز النقد الأدبي في صورة صراع على السلطة بين أحزاب هي في موقف لا تستخدم فيه سوى الحجاج العقلي واللغوي أداتين لإقناع أعداد كافية لدعمها في سبيل تحقيق الأغلبية » . (٣)

ولعل هذا التنوع القائم في كثير من الأحيان على الصدام ، فضلا عن الائتلاف في أحيان أخرى ، هو الذى جعل مؤلفا مهما من العالم المتحدث بالإنجليزية أيضاً في مجال نظرية الأدب هو «جوناثان كولر» ، يقرر في مقدمة كتابه « عن التفكيك » ، الصادر عام ١٩٨٢، أن النظرية المعاصرة تعاني من الاضطراب . يقول كولر في هذه المقدمة :

« لو حدث أن استطاع المراقبون والعاملون في حقل الدراسات الأدبية أن يصلوا إلى اتفاق بشأن المناقشات الأخيرة حول النقد ، فإن هذا الاتفاق يمكن أن يتمثل في أن النظرية النقدية المعاصرة مخطئة ومضطربة ». (٤) ويعزو «كولر» هذا الخطأ والاضطراب إلى عوامل كثيرة ، من بينها الصعوبة في تحديد ما هو الأهم ، ومتى وكيف تتعارض النظريات المتواجهة ، وعدم استقرار المصطلحات ، وذلك أن المصطلح يتغير وفقا لمستوى التخصص في النقاش النقدي ووفقا للتعارضات أو الاختلافات التي تعمل في هذا المستوى ، إضافة إلى المزاعم الكثيرة ، مثل النزعة العلمية ، التي يلجأ إليها كل فريق لتدعيم حججه وإضفاء

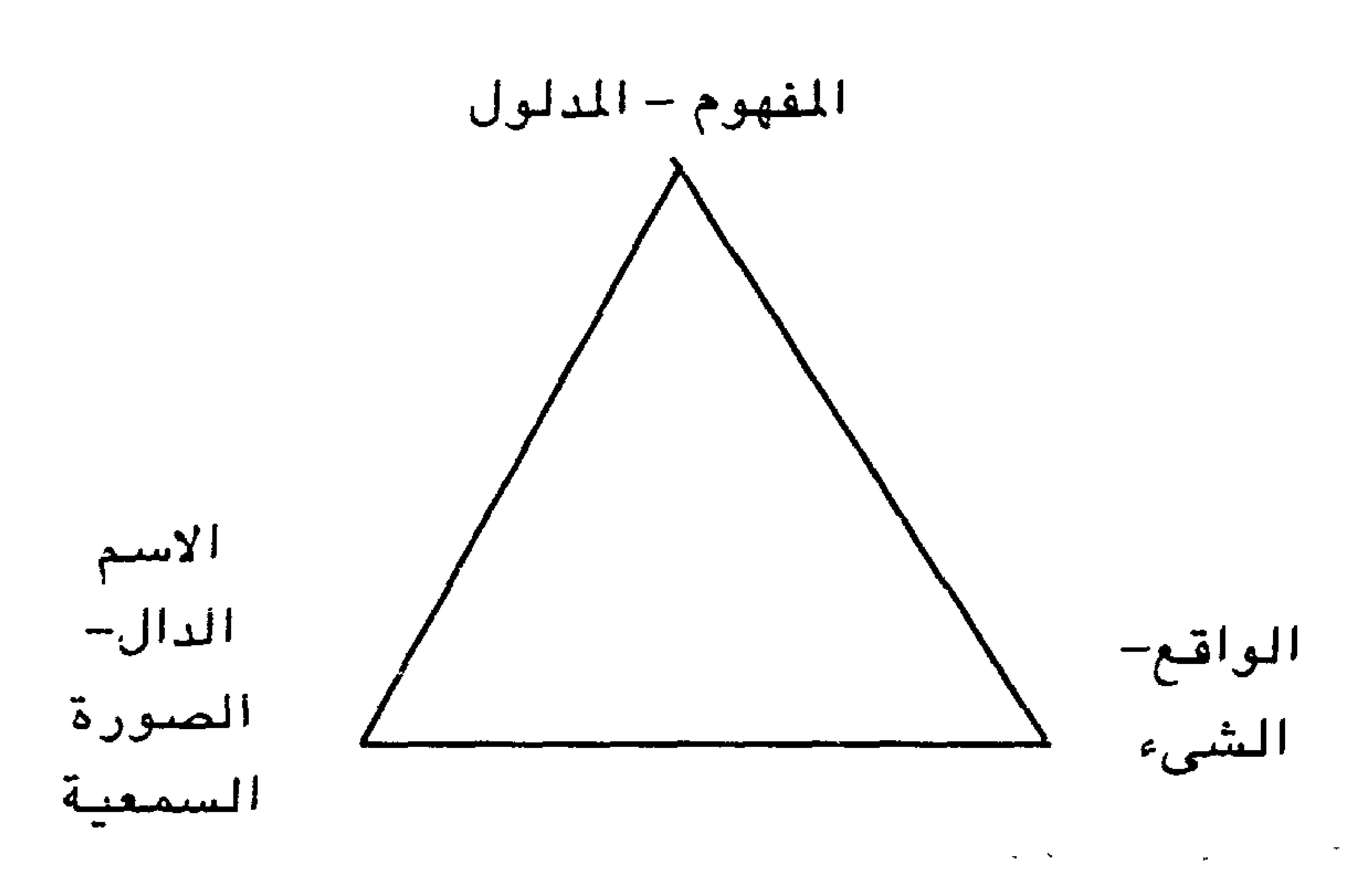
مصداقية على أطروحاتة النظرية .

ولا شك أن النقد الأدبى خلال العقود الأخيرة قد قفز ليحل محل الفلسفة . وهذا ما أكده الفيلسوف التحليلى الشهير ريتشارد رورتى R. Rorty فى قوله : « *أعتقد أن النقد الأدبى فى إنجلترا أو أمريكا قد حل محل الفلسفة - فى الوظائف الثقافية الرئيسية - بوصفه مصدرا يصف الشباب من خلاله اختلافاتهم الخاصة إزاء الماضى* » (٥) . وهذا التحول جعل النقد الأدبى مصدرا مهما من مصادر المعرفة . ولما كانت المعرفة الفلسفية قد قامت منذ نشأتها على الجدال والخصومة وتعدد المذاهب والتيارات ، فإن من الطبيعى أن يأخذ النقد الأدبى حاليا هذه الصفة ، التى هى - فى رأينا وفى رأى الكثيرين - أبرز خصائصه خلال العقود الأخيرة . وفى هذا يقول إدوارد سعيد : « وأجد نفسى الآن أقول إنه إذا كانت كل معرفة - كما حاول فوكو أن يبيّن - مثيرة للخصام فإن النقد ، من حيث هو نشاط ومعرفة ، يكون أو ينبغى أن يكون مثيراً للخصام تماما أيضا . » (٦) وهكذا لم تعد المعرفة فى العلوم الإنسانية فى عصرنا - كما يقول هيدن وايت - تأخذ شكل البحث عن التشابهات والتماثلات *(كما فعلت فى القرن السادس عشر)*، أو شكل التجاوزات وجداول العلاقات *(كما فعلت فى العصر الكلاسيكى)*، أو شكل التماثلات والتتابعات *(كما فعلت فى القرن التاسع عشر)*، بل شكل الأسطح والأعماق ؛ وهو ما ولّدته عودة «الصمت» الذى لا اسم له ، والذى يكمن تحت كل خطاب، ويجعل كل أشكاله ممكنة، بما فى ذلك العلم ، إلى مستوى الوعى . وهذا هو السبب الذى يجعل المعرفة فى عصرنا تميل إلى أن تأخذ إما شكل الصياغات الشكلية أو التفسيرات ، وتتكشف فى إطار إدراكنا لعجز الوعى عن تعيين أصله ، وعجز اللغة عن الكشف عن الموضوع ، وذلك لأن الخطاب لابد من أن يعترض المسافة بين الذات وموضوعها المفترض . وهذا هو ما يفسر إنصباب كل تفكيرنا الآن على مسألة : ما اللغة ؟ وكيف نفلت منها لتبدو لنا على ماهى عليه بكل ثرائها ؟ (٧)

التعددية بين العلوم المختلفة :

ومما يدل على أن النظريات فى حقل الدراسات الإنسانية - وربما العلوم الطبيعية كذلك - لم تكن مُسلَّمات مقطوعا بها ،على نحو ما أخذها بعض كتابنا ونقادنا فى حقبة من الحقب خاصة خلال تصاعد موجة المد البنيوى ، وهو أن العلوم الإنسانية أخذت طريق المناقشة والجدل فيما بينها منذ فترة مبكرة ، فضلا عن الحوارات الكثيرة داخل كل علم أو

اتجاه على حدة . ولنأخذ مثالا لذلك من مناقشة « علم الدلالة » لنظرية الدال والمدلول اللغوية عند «فردينان دى سوسير» . ففى بحث مهم للباحث الإسبانى «آنخل رايموند» و«فرنانديس جونثاليث» عنوانه : « علم الدلالة – مدخل تاريخى وموضوعات رئيسية » [٨]، قال تحت عنوان « الواقع والموضوع الذهنى » : « إن الواقع ، فى حد ذاته ، ليس هدفا لعلم اللغة ؛ لأنه يقع خارج اللغة . ذلك أن اللغة تعنى نقل الواقع ، لكن هذا النقل لا يفهم إلا عندما يرتبط بالواقع الذى انتقل . ومن ثم فإن اللسانيات لا يمكن أن تتجنب الموضوع الذهنى أو المفهوم ؛ لأنه بدوره نتاج للفكر ويرتبط بالواقع خارج اللغة Extralintiguistique . بعد ذلك يقدم «آنخل رايموندو» مثلث أولمان Ullmann المشهور فى علم الدلالة ، والمستقى أساسا من مثلثى أوجدين Ogden وريتشاردز Richards ومن نظرية «فردينان دى سوسير» اللغوية . ويأتى هذا المثلث على النحو الآتى :



وكما نرى فإن الإضافة الواضحة فى هذا المثلث هى العنصر الثالث الخاص بالواقع أو الشىء ، وهى إضافة إلى العنصرين الآخرين المعروفين فى نظرية «دى سوسير» اللغوية، وهما الدال والمدلول. ومعروف أن العلاقة بين الدال والمدلول عند دى سوسير اعتباطية ، والمدلول ليس وجودا عينيا فى الواقع الخارجى وإنما هو مجرد مفهوم تجريدى فى الذهن أو الإدراك أو النفس . وكأن العالم لا وجود له قبل اللغة، لأن اللغة وحدها هى التى تبنى العالم من حولنا، وإدراك هذا العالم يتحدد من خلال اللغة المستخدمة فى

تحديده . ونعود إلى «أولمان» فنجده أطلق على الدال مصطلح « الاسم » ، كما أطلق على المدلول مصطلح «المفهوم » . وهناك مثلث آخر لعالم لغوى هو هومبولت Humboldt يتفق مع السابق ، وإن كانت المسميات مختلفة ؛ لأن المَحَاوِر أو العناصر الثلاثة فى مثلث «هومبولت» هى : الروح ، واللغة ، والشىء . وفى هذا المثلث لا تكون اللغة مجرد وسيلة للفهم المتبادل *(الوظيفة الاجتماعية للغة)* ، بل هى ، إضافة إلى ذلك ، منظِّم لعلاقات الروح بالأشياء . ومن كل ما سبق يخلص «أنخل رايموندو» إلى الفقرة الآتية – وهذا هو بيت القصيد فيما نحن بصدده – قائلا : « *ولهذا المعنى فإن التأكيد الذى ختم به دى سوسير كتابه «فصول فى علم اللغة» من أن اللغويات ليس لها إلا هدف واحد وحقيقى هو اللغة التى ينظر إليها فى ذاتها وبذاتها – هذا التأكيد زائف Falso لأن علم الدلالة يتطلب أن نمضى من اللغة إلى العالم ، ومن العالم إلى اللغة* »(٩) . وبهذا يكون علم الدلالة قد سلط الضوء ، من وجهة نظر أخرى ، على نظرية الدال والمدلول عند فرناندو دى سوسير ، وذلك بتوضيح خطأ إهمال الواقع الذى لا يمكن الاستغناء عنه فى إنتاج الدلالة . ومن ثم جاء مثلث أولمان واضحا وصريحا فى هذه المسألة. ولا شك أن بحث علم الدلالة فى هذه النقطة قد زامنته (أو تبعته) أبحاث كثيرة فى مجالات أخرى ، سواء فى امتدادات البنيوية أو فى الاتجاهات التالية التى تعرف حاليا باسم تيارات ما بعد البنيوية . وفى الجانب الأول يمكن أن نتوقف عند الاتجاه التحويلى التوليدى لنجده قد أدخل مفهوم الدلالة فى التحليل وفى الوصف : وهو ما كانت تعجز عن فعله البنيوية . فقد كان مفهوم البنية عند البنيويين تميز بخصوصياتة الشكلية ، وجاء التوليديون فأضافوا إليه خصوصيات معنوية ، حتى أصبح يقوم على معايير دقيقة للتفرقة بين البنيات اللغوية المختلفة من جهة ، ومفهوم البنية والمفاهيم اللغوية الأخرى من جهةٍ ثانية . وفضلاً عن ذلك أدخلت التوليدية حدْس الإنسان المتكلم فى الدراسة ، ورأت أن النص الذى يوضع تحت الدرس يتميز باللانهائية ، وهذه اللانهائيـة تظهر عندما يتداخل هذا الحدس ؛ لأن الإنسان يولد مزودا بالكفاية اللغوية، وهذه الكفاية توصف بأنها لا نهائية.(١٠) وبهذا نجد أن العلوم الجديدة (أو الاتجاهات) تدخل فى حوار ونقاش مع بعضها البعض فى نوع من التعددية الثقافية الخصبة. وهذا ما فعله أيضاً « علم النَّص» الذى حمل عنوانا جانبيا هو أنه علم عبر التخصصات، أى عبر مجموعة من العلوم والتخصصات المختلفة ، مثل علوم اللغة ، والأدب ، والأنثروبولوجيا، والاقتصاد ، والسياسة، والدراسات التاريخية ، والقانونية .. إلخ ، وهو علم يستهدف اللغة فى كل تجلياتها الشفاهية والكتابية، أى أنه لا يركز على اللغة الأدبية ، بل يتجاوزها إلى

الأنماط اللغوية الأخرى ، مثل لغة الصحافة ، والقانون ، والسياسة ، والحوار ، والمحادثة وغيرها . وهذا التلاقي بين العلوم المختلفة سواء بالاعتراض والتصحيح أو بالمتابعة والتنمية ، له جوانبه الإيجابية الكثيرة ، المثلة في التراكم الكمي للمعرفة ، الذي تبعه، بدون شك ، تراكم كيفي على النحو الذي أوضحة المؤرخ كارل چورچ فابر : *« إن دراسة التاريخ ما هي إلا دراسة للخبرة . وهذه الخبرة تعود إلى الوراء وتتغير من خلال المعارف المضافة ، والنمو الكمي ، أي قيام كل لحظة بإضافة أحداث جديدة إلى الماضي؛ يعني أنه يحدث في الوقت نفسه تغير كيفي في المحصلة النهائية للماضي . ومن ثم فإن كل جيل لابد أن يعيد كتابة التاريخ »* (١١) وهذا ما نقوله في مجال المعرفة الإنسانية ، بمعنى أن كل جيل ينبغي أن يعيد قراءة المعارف المضافة ، سواء في إطار العلم الواحد أو فيما بين العلوم بعضها مع بعض ؛ وهذا ما فعلته – وتفعله الآن – النظريات الجديدة في دراسة الأدب ونقده . وسوف نمثل لذلك بمثالين : أولهما من أعمال السيميوطيقي السوفيتي يوري لوتمان وكيف صحّحت الكثير من مفاهيم الشكليين الروس وياكوبسون ، والثاني من رولان بارت ، الناقد الفرنسي الشهير ، وتحولاته التي لم تقف عند حد ، لدرجة أنها صبغت الفكر النقدي المعاصر بلون من التعددية شديد الخصوبة والتنوع ، حتى صار بارت ، في شخصه وفي أعماله ، نموذجا قويا في تفرده وامتيازه . ولا يكاد يشبه بارت في هذا التوجه إلا الفرنسي الآخر ميشيل فوكو وخطابه الذي هو بلا مركز ، والذي هو سطحي بشكل متعمد ، كما ذكر عنه نقاده (١٢) .

يوري لوتمان وشروط ثلاثة :

ينسب يوري لوتمان – كما أسلفنا – إلى جماعة السيميوطيقين السوڤييت الذين يمكن أن ننظر إليهم بوصفهم الحلقة الثالثة بعد الشكليين الروس وحلقة براغ البنيوية. وكان لهذه الحلقات – أو المدارس الثلاث – أثر مهم في تطوير نظرية الأدب ، انطلاقا من المفهوم الذي عبّر عنه شلوفسكي عام ١٩١٤ في مقال نشر في سان بطرسبورج جاء فيه : *«اليوم مات الفن القديم لكن الفن الجديد لم يولد بعد . فالأشياء ميتة على نحو ما ، لأننا فقدنا الإحساس بالعالم ، ولا شك أن إبداع أشكال فنية جديدة يمكن أن يعيد إلى الإنسان وعيه بالعالم ، ويبعث الأشياء من جديد ، ويقتل التشاؤم »* .(١٣) أي أن الإيمان بالجديد – سواء في مجال الإبداع أو في مجال النقد الأدبي – كان هو القاعدة التي انطلق منها هؤلاء . ويُنظر إلى المقال المذكور لشلوفسكي على أنه بداية لما سمي فيما بعد بالشكلية

الروسية، التى انتهت عمليا وبطريقة فجائية عام ١٩٣٠ . وكانت النقاط السبع حول «مشكلات دراسة الأدب واللغة» التى أعلنها يورى تينيانوف ورومان ياكوبسون عام ١٩٢٨ تلخص المواقف الرئيسية للمرحلة الأخيرة للشكلية ، وتتضمن فى الوقت نفسه بذور نظريات البنيوية التشيكية .

كان الأعضاء الأساسيون لحلقة موسكو اللغوية هم «رومان ياكوبسون» ، و«بيتر بوجا تيريف» و«ج . و. فينوكور» . وقد تأسست تلك الحلقة عمليا عام ١٩١٥ . وبدأ «ياكوبسون» منذ ذلك الوقت ينظر إلى النظرية الأدبية أو الشعرية على أنها جزء لا يتجزأ من علم اللغة linguistica وقد أطلق عام ١٩٢١ مقولته الشهيرة من أن الشعر هو اللغة فى وظيفتها الجمالية . وقد كرر هذه المقولة ، مع بعض التغييرات الطفيفة ، بعد ذلك بأربعين عاما فى مقاله الشهير « علم اللغة والشعرية » (١٩٦٠) . ومنذ عام ١٩١٦ تأسست جماعة أخرى فى لينينجراد عرفت باسم « جماعة دراسة اللغة الشعرية » (opojaz) ، ومن أشهر من شاركوا فيها «ڤيكتور شلوفسكى» و «بوريس إيخنباوم »، وانضم إليها فيما بعد فى «المعهد القومى لتاريخ الفن » فى لينينجراد كل من «يورى تينيانوف»، و«بوريس توماشيفسكى» و «ڤيكتور فينوجرادوف» . ومنذ البداية اهتم كل هؤلاء بمشكلات تتعلق بالتاريخ الأدبى بما فى ذلك التقويم valoracion والمسائل اللسانية. وكما يقول مؤلفا كتاب « نظريات الأدب فى القرن العشرين » فإن كل المدارس الجديدة من منظرى الأدب فى أوربا يعود أصلها إلى التراث الشكلى ، سواء بتسجيل توجهات مختلفة فى إطار هذا التراث ، أو بمحاولة تقديم تفسير خاص للشكلية وكأنه هو التفسير الوحيد الذى يُوصف بالصحة (١٤) ، أى أن هناك مراجعات متواصلة وتصحيحات داخل الحركة نفسها ، مما يدل على أن الحقيقة المطلقة التى لا تقبل التعديل أو التصحيح فى مجال الدرس الأدبى – بل فى مجالات العلوم بصفة عامة – أمر صعب المنال . ومن ثم تكون التعددية ، وتداخل الأفكار أو تخالفها ، والخروج من ذلك بفكرة جديدة أو رأى جديد ، أمر فى غاية الأهمية .

ولن نتوقف فى هذه العجالة عند الآراء المختلفة داخل الشكلية الروسية والفروع التى انبثقت منها، أو عند الأهداف والمبادئ الرئيسة فى كل من الشكلية المذكورة، وحلقة براغ البنيوية وكيف جاءت الأخيرة مختلفة عن الأولى ، حتى قيل إن بنيوية براغ قد قضت على أحادية الشكلية ، أى على الاهتمام الفائق بالجانب الشكلى ، وأوجدت آليات جديدة

للنظر إلى العمل الأدبى فى مجمله . ويكفى أن نقول الآن إن أحد أهداف الشكلية الروسية كان هو الدراسة العلمية للأدب . ومنذ الإصدارات الأولى اهتم أعضاء هذه المدرسة بهذا الجانب ، حيث نجد «شلوفسكى» يهتم منذ عام ١٩١٦ بما أسماه « قوانين اللغة الشعرية » ، وأعلن «ياكوبسون» عام ١٩٢١ عن الحاجة إلى أن ننظر إلى علم الأدب على أنه علم حقيقى . وقال تينيانوف (عام ١٩٢٧) إن تاريخ الأدب ، لكى يصبح علما حقيقيا، ينبغى أن يصل إلى الدقة . وفى نظر بعض الباحثين فإن أفضل من صاغ المشكلات المنهجية فى هذا الصدد كان هو «إيخنباوم» عندما طرح فى أحد أعماله (عام ١٩٢٦) مفهوما حديثا للبحث العلمى يشبه المنهج الافتراضى الاستنتاجى الذى استعان به فيما بعد «بوبر» (١٥) وفيما يتعلق ببنيوية براغ نقول إنها كانت استمراراً للشكلية الروسية لكنها استلهمت مصادر أخرى ، ثم إنها كانت أكثر قربا من التراث الألمانى . وكان «چان موكاروفسكى» هو أكثر أعضائها دخولا فى حقل دراسة الأدب ، وهو الذى بلور أطروحة «تينيانوف» عن أن الدراسة المثولية inmanente *(أى اللغوية أو الشكلية الصرفة)* للنص مستحيلة في الأساس . كما أن تحديده للفن جعله يختلف عمن سبقوه، حيث قال إن الفن ما هو إلا حدث سيميولوچى . وذلك أن الفن – فى نظره – يجمع بين ثلاثة أشياء فى وقت واحد هى العلامة signo ، والبنية estructura ، والقيمة valor . ومن أقواله أيضا أن العمل الفنى لا يمكن أن يقتصر على مظهره المادى أو على معناه، لأن الجانب المادى للفن أو ما يسميه بالجهاز artefacto ما هو إلا مدلول لا يكتسب معناه إلا من خلال عملية التلقى . ولهذا اعتبر « موكاروفسكى » من المرهصين بنظرية التلقى ، وأطلق « هانز جونتر » Hans Günther الكاتب الألمانى ، فى كتاب له صدر عام ١٩٧١ على بنيوية « موكاروفسكى » اسم «البنيوية الديناميكية » ، ويعنى به البنيوية التى تتضمن ، فى بحثها ، إضافة إلى العمل الفردى المغلق ، نظام القواعد الخاصة بالقارئ.(١٦) وقد وردت كلمة الديناميكية فى توصيف «موكاروفسكى» للبنية ، حيث عرّفها بأنها ذات طابع حيوى وديناميى ، يتسبب عن أن كل عنصر له وظيفة محددة يرتبط من خلالها بالمجموع . وهذه الوظائف والصلة فيما بينها تخضع لعملية تغيير . والنتيجة المترتبة على ذلك هى أن البنية ، فى وضعها الكلى ، تكون فى حركة دائما . ويترتب على ذلك أن القيمة الجمالية عند هذا البنيوى البراغى ليست مفهوما إستاتيكيا وإنما هى عملية تتطور بالتعارض مع رصيد التراث الفنى الحالى، وبالتلاقى مع السياق الثقافى والاجتماعى الذى هو فى حالة تغير مستمرة . ولهذا كان «موكاروفسكى» يولى أهمية خاصة للعملية الاتصالية والثقافية

وانعكاس ذلك على العمل الأدبى. وقد قال بتعددية القراءة وفقا للعمق الاجتماعى والثقافى. ولعل أقرب المعاصرين لتفكير «موكاروفسكى» هو الفيلسوف البولندى «رومان إنجاردن» وله نظرية معروفة عن طبيعة العمل الأدبى، والاثنان كانت لهما معرفة وثيقة بالتراث الفلسفى الألمانى . وهكذا نجد أن بنيوية براغ، وخاصة عند «موكاروفسكى» ، قد أدخلت تعديلات كثيرة على الاتجاه الشكلى الروسى الذى تمثل نظريا فى بعض من ذكرناهم فيما سبق ، وعمليا فى «فلاديمير بروب» – بصفة خاصة – وعمله الشهير فى تحليل الحكايات الخرافية .

نأتى إلى السيميوطيقيين السوڤيت فنجد أن هؤلاء قد حدثت لهم دفعة قوية حوالى عام ١٩٦٠ بفضل ظهور اتجاه عام لوقف التوتر فى مجال الثقافة ، بعد فترة طويلة من المزايدة على التوجهات الشكلية والبنيوية، بدأت منذ أوائل الثلاثينيات من جانب منظّرى الواقعية الاشتراكية الذين كانوا يرون فى أعمال الشكليين والبنيويين خروجا على توجهات الحزب الشيوعى ، وعلى أسس ومبادئ الاشتراكية العلمية . وقد عرفت السيميوطيقا بأنها العلم الجديد الذى يدرس أى نظام للعلامات مستخدم فى المجتمع البشرى . وقد كان ملتقى أعلام هذه المدرسة فى موسكو ، وبالتحديد فى أحد أقسام معهد الدراسات السلافية والبلقانية فى أكاديمية العلوم . وليس من شأننا الآن التوقف عند هؤلاء ولو بالإشارة إلى أسمائهم وبعض أعمالهم ، لأن ما يهمنا هو أبرز العلماء فى هذه المدرسة وهو «يورى لوتمان»، خاصة وأن أعماله كانت تنطوى على نقد صريح وواضح للتوجهات السابقة ، فضلا عن تركيزه على الجانب أو المظهر الدلالى للأدب .

كان «يورى لوتمان» يعيش فى تارتو Tartu التابعة لمقاطعة إستونيا ، لكنه كان قريبا من أساتذة معهد الدراسات السلاڤية في موسكو . وقد نشر معظم كتاباته ضمن سلسلة تابعة لجامعة تارتو تسمى « أعمال عن أنظمة العلامات » (١٩٦٤) . كان لوتمان متخصصا فى الأدب الروسى فى القرن الثامن عشر وبدايات التاسع عشر ؛ وقد نشر فى ذلك كتابين مهمين عامى ١٩٦٤، و١٩٧٠ على التوالى . ويمكن أن ينظر إلى أعمال «لوتمان» على أنها امتداد للشكلية الروسية ، لكنها تنطوى فى جوانب كثيرة منها على أصالة واضحة . فقد استخدم مثلهم – على سبيل المثال – مصطلح الآلية ، لكنه عرّفه بأنه «*عنصر بنائى له وظيفة*» ، أو « عنصر بنائى له وظيفة فى بنية محددة » . وهذا التعريف

يختلف عن مفهوم الشكلى الروسى «شلوفسكى» للآلية ، الذى كان يرى أن العمل الأدبى هو مجمل الآليات الخاصة به ، إضافة إلى أنه كان يرى أن المظهر الدلالى للأدب غير جدير بالاعتبار. وعلى العكس من ذلك تماما نجد أن «يورى لوتمان» قد ركّز كل اهتمامه على المظهر الدلالى للأدب . وقد أقام ذلك على الفكرة السيميوطيقية التى تقول إن كل دال لابد له من معنى .لكن هذا لا يعنى أننا لا يمكن أن نفصل بين الشكل والمعنى . وفى هذا الصدد يأتى تأثير «ميخائيل باختين» الذى قال من قبل إنه من المستحيل فى مجال الثقافة أن نقيم انفصالا واضحا بين التعبير والمضمون . وقد رفض «لوتمان» أطروحة «ياكوبسون» القائلة بأنه من خلال تحديث العناصر الصوتية تبحث اللغة الشعرية عن هرم المدلول المتواضع عليه Convencional للكلمة ، وصولا إلى المدلول النموذجى للغة متعالية على العقل Transracional . وبذلك رأى «ياكوبسون» أنه عندما تكون هناك كلمتان مترادفتان معروضتان فى أسلوب شعرى فإن الكلمة ، الثانية لا تكون حاملة لمعنى جديد . وقد رد «لوتمان» على ذلك بأن التقنية الشعرية لا تقتصر فقط على الشكل ، بل إن تكرار الكلمات المتساوية دلاليا *(أى المترادفة)* له أثر دلالى فى الشعر . وقال «لوتمان» أيضا إن الأثر الشعرى أو الأدبى يحدث بسبب العلاقة الحميمة بين الجوانب الشكلية والدلالية فى النص الأدبى . لهذا فإنه يعتقد أن بعض الخصائص الشكلية التى ليس لها مدلول فى اللغة الشائعة يكون لها معنى فى النص الأدبى[١٧] وقد ربط «لوتمان» بين هذه الفكرة والطابع الأيقونى iconico للأدب : وهو طابع مأخوذ - كما هو معروف - من حقل السيميوطيقا . وفى هذا يقول: « *إن العلامات فى الفن لا تقوم على المواضعة الاعتباطية ، وإنما هى ، بالأحرى ، ذات طابع أيقونى ، تمثيلى . وبذلك تتشكل العلامات signos الأيقونية وفقا لمبدأ الاتصال القائم بين التعبير والمدلول ، أى أن العلامة تكون بمثابة نموذج لمضمونها . والنتيجة هى قيام دلالات لعناصر ليست لها فى اللغة العادية أو الشائعة دلالات»* (لوتمان ، بنية النص الفنى، ١٩٧٢، ص٤٠) [١٨] وعندما توصل «لوتمان» فى أبحاثه إلى النتيجة التى قالت « إن الجمال إخبار informacion» ، لم يكن هذا مجرد رفض لفكرة التركيز على الشكل عند الشكليين، بل إنه كان يمثل اعترافا بأن الشكل الفنى لابد أن يكون له تفسير، ومن ثم فإن له معنى . ولا شك أن ملاحظات «لوتمان» حول دور الأيقونات فى الأدب *(ونظام الأيقونة فى السيميوطيقا مأخوذ أساسا - كما هو معروف - عن بيرس)* وقوله بوجود دلالات للخصائص الشكلية ؛ كل هذا يمثل مرحلة مهمة فى دراسة الأدب . ولا يستطيع أحد أن يزعم أن كل أفكار لوتمان أصلية أو تعود إليه وحده ، لأن كثيراً منها مأخوذ عن آخرين،

كما رأينا بالنسبة للأيقونة . لكن الفضل يعود إليه - بدون شك - في هذه الأفكار وتطويرها بما يتلاءم مع الدرس الأدبي . وكان قد سبقه إلى إعطاء دلالة للخصائص الشكلية كل من تينيانوف (١٩٢٤) وبريك Brik (١٩٢٧) ، لكنه أيضا استطاع تطوير هذه الآراء ومنحها قوة وتألقا جعلت الأنظار تتجه إليه. وهذا يؤكد ما أقوله دائما من أنه لا شيء يأتي من فراغ ، وأننا لو أعدنا القراءة لأى كتاب أو اتجاه أو مذهب سوف نكتشف في كل مرة أشياء جديدة كانت غائبة عن وعينا في المرة الأولى . ومن أفكار «لوتمان» المهمة فكرة سمطقة النص ، التي تشمل النص اللغوي والنص الأدبي على حد سواء، إضافة إلى السينما ، والرسم ، والسيمفونية . وقد وضع لوتمان شروطا ثلاثة لهذا النص السيميوطيقي هي : ١- أنه واضح ، أي يعبر عنه بواسطة علامات محددة . ٢- وأنه محدد ، أي له بداية ونهاية . ٣ - وأن له بنية نتيجة للتنظيم الداخلي على مستوى التركيب Sintagmatico. ويترتب على ذلك أن علامات أى نص تدخل في صلة تقابل oposicion مع علامات وأبنية من خارج النص . وغالبا ما تأتي العوامل الفارقة لنص ما وعلاماتها المشكِّلة لها مؤهلة لإمكانية التعرف عليها من خلال التلاقي أو الصلة مع نصوص أخرى . ولهذا فإن غياب عنصر منتظر ، كغياب القافية مثلا في تراث أو تقليد ترد فيه بشكل طبيعي ، يمكن أن يصدم القارىء بوصفه آلية سالبة أو آلية منقوصة minus - mecanismo ؛ وهو شيء يشبه درجة الصفر في الصوتيات . ويشير «لوتمان» في هذه النقطة إلى «رولان بارت» (١٩٥٣) ، مثلما كان يمكن أن يشير إلى «شلوفسكي» (١٩٢٥) أو «ياكوبسون» (١٩٣٩) . ويتضح مما سبق أن فكرة الآلية الناقصة لا تتعارض مع طريقة التفسير الملتزمة بالاستقلال للنص الأدبي ، وإن كان البعض يرون أن النص الأدبي لا يمكن النظر إليه على أنه مستقل بالمعنى الدقيق للكلمة . ولكن ميزة مقاربة «لوتمان» - في رأى مؤلفي كتاب «نظريات الأدب في القرن العشرين » - أنه أدخل هذا المنهج السيميوطيقي نفسه لتحليل الأبنية الأدبية الداخلية والعلاقات الخارجية بين النص والسياق الاجتماعي - الثقافي . وإذا استطاع هذا المنهج أن يتخطى الهوة العميقة التي تفصل بين دراسة تلقي الأدب (ياوس ١٩٧٠)و سوسيولوجيا الأدب في التفسيرات المستقلة التي يمارسها النقد الجديدNew Criticism ، وكذلك ما يسمى بالتفسير الجوهري، وأن يقيم روابط بين نتائج هذه المناهج المختلفة جدا فيما بينها - نقول إذا استطاع ذلك فإنه يمكن القول بأن أعمال «لوتمان» أدخلت ثورة كوبرنيكية في دراسة الأدب [19] .

رولان بارت فى حومة التعدد

كان « رولان بارت » يميل بشكل غير معتاد الـتعدد والمتبدد فى مقابلة المفرد المتسق ، من ثم قيل عنه بحق - إنه بطل اللاتحديد ، وإن كانت هذه المقولة « اللاتحديد » يمكن أن تأتى من جانب المعارضين له علامة على السلب . لكن «بارت» كان يقصد منها أن تُناقض ما يعده معتقدات تقليدية فى مجال الهوية الإنسانية . وهذه - كما يقول «جونستروك» - مفارقة paradox بالمعنى القديم للكلمة ، معناها الافتراق عما يؤمن به الناس فى عصر من العصور . غير أن المفارقة ظلت دائما بضاعة «بارت» الرئيسة ؛ فقد رأى أن وظيفته فى الحياة ، منذ بداية سيرته كاتبا ، أن يقف على الطرف الآخر ، عدوه الاكبر هو « الدوجما » ، أى الرأى السائد حول الأمور ؛ الرأى الذى يسود إلى حد ينسى معه الناس أنه ليس أكثر من رأى واحد من بين عدة أراء أخرى ممكنة . وقد لا يتمكن «بارت» من تحطيم المعتقد ، ولكنه قادر على التخفيف من سطوته بأن يربطه بمكان محدد ، وأن يخضعه لواحدة من مفارقاته . ويبلغ من عشقه للمفارقة فى الحقيقة أنه لا يتورع عن قلب ظهر المجن لآرائه السابقة والتنكر لها [٢٠] . ومن أبرز مواقفه التى تثبت رجوعه عن أراء قالها من قبل ، تخليه عما أسماه ذات يوم بحلم العلمية ؛ وهو الحلم الذى سعت أعماله الأولى إلى تحقيقه . ولكنه منذ منتصف الستينيات تقريبا أخذ يتخلى عن هذه الطموحات العملية . ويمكن أن نتلمس ذلك فى كل كتاباته الصادرة بعد التاريخ المذكور ، لكننا نفضل الآن أن نتوقف بشكل موجز عند كتابين فقط هما : ١- عناصر السيميولوچيا ، الصادر عام ١٩٦٧ . ٢ - كتاب S\Z (١٩٧٠) ؛ ففى الكتاب الأول أكد «بارت» أن المنهج البنيوى يمكن أن يشرح كل أنظمة العلامات signos فى الثقافة الإنسانية ، ولكنه قبل ، فى الوقت نفسه ، بأن الخطاب البنيوى ذاته يمكن أن يصبح موضوعا للدراسة . ذلك أن الباحث السيميوطيقى ينظر إلى لغته ذاتها على أنها خطاب من الدرجة الثانية *(يسمى ماوراء اللغة metalenguage أو اللغة الشارحة)*، يعمل بكل ما فى وسعه على اللغة - الموضوع ذات الدرجة الأولى . وعندما أدرك «بارت» أن أى لغة شارحة يمكن أن تتحول إلى لغة من الدرجة الأولى فقد رأى فى ذلك دورا لانهائيا *(أو صعوبة منطقية aporia)* يهدم سلطة كل اللغات الشارحة . وهذا يعنى أننا عندما نقرأ بوصفنا نقادا ، لا نستطيع أبدا أن نخرج عن نظام الخطاب وأن نتبنى موقفا معصوما إزاء أية قراءة مسائلة. من ثم فإن كل أنواع الخطابات ، بما فى ذلك التفسيرات النقدية ، تتساوى فى كونها تخييلية، ولا أحد منها بإمكانه أن يستأثر بالحقيقة .[٢١] وفيما يتعلق بالكتاب الثانى S \ Z وهو تحليل

نقدى مطول لقصة « ساراسين » لبلزاك ، نجد أن «رولان بارت» قد أنكر فيه أن تكون لغته مؤهلة لأن تحتل مكانة متميزة ، أو يمكنها ادعاء السيطرة على ما تبحثه . وعن هذا الكتاب يقول « رامان سلدن » إنه أكثر كتبه إثارة للإعجاب فى مرحلة ما بعد البنيوية . ذلك أنه يبدأ بالإشارة إلى عقم طموحات مُنَظّرى القص البنيويين الذين يحاولون حصر كل قصص العالم داخل بنية بسيطة . فهذه المحاولة الخاصة بالكشف عن البنية محاولة غير مجدية ؛ لأن كل نص يمتلك نوعا من الاختلاف ، وهذا الاختلاف ليس من قبيل التفرد ، وإنما يأتى نتيجة للخاصية النصيّة ذاتها . فكل نَصٍّ يشير بطريقة مختلفه إلى المحيط اللانهائى لما هو مكتوب . وهناك بعض الكتابات تحاول أن تحبط القارىء حتى لا يقيم روابط حرة بين النص وبين ما هو مكتوب (من قبل) ، وذلك بالإلحاح على إشارات ومعانى مخصوصة . فالرواية الواقعية (مثلا) تقدم نصا « مغلقا » ذا معنى محدد . ولكن هناك كتابات أخرى تشجع القارىء على إنتاج معان مختلفة . فالأنا التى تقرأ هى فى ذاتها مجموعة من نصوص أخر ، والنص الطليعى يمنحها الحرية الكاملة فى إنتاج المعانٍ عن طريق إيجاد صلة بين المقروء وهذه المجموعة من النصوص (٢٢).

و«لرولان بارت» مجموعة من الأقوال توضح مفهومه عن جماعية النص . من ذلك قوله فى كتاب (لذة النص) « *ولعل الذات أن تعود . حينئذ ، لا من حيث هى وهم ، بل من حيث هى منتج خيال . هناك لذة ما تتأتى من طريقة تخيّل الإنسان لنفسه فردا ، ومن ابتدا ع منتج خيال أخير ، هو من بين أندر منتجات الخيال : الجانب الخيالى للهوية . هذا المنتج الخيالى لم يعد توهما لوحدة ، بل هو على العكس من ذلك مسرح جماعى نجعل تعددنا يمثل فيه: إن لذتنا فردية ، ولكنها ليست شخصية*»(٢٣) ومن ذلك أيضا قوله فى كتاب (صورة وموسيقى ونص) « *إن النص هو نسيج من الاستشهادات؛ صور من مراكز ثقافة لا حصر لها* » ؛ ويضيف: « *وثمة مكان تتوجه إليه هذه الجماعية ، وهذا المكان هو القارئ ، وليس – كما قيل حتى الآن – المؤلف. فالقارىء هو الفضاء الذى تندرج فيه كل الاقتباسات التى تشكل بنية* » (٢٤) ويقول «بارت» فى كتاب S \Z: « *إن مصالح العمل الأدبى (أو الأدب بوصفه عملا) هى ألا نجعل من القارىء مستهلكا بل أن يكون منتجا للنص*» .(٢٥) وهذا التنوع فى شخصية «بارت» وفى إنتاجه جعل النقاد يدرجونه ضمن اتجاهات نقدية مختلفة ؛ فهو بنيوى منذ البدايات حتى منتصف الستينيات تقريبا، حيث شارك فى النقد البنيوى بكتابه « عن راسين » ومقالاته المجموعة فى كتب مثل « التاريخ أو الأدب؟» و«النشاط البنيوى» و «النقد والحقيقة» إضافة إلى كتاب «درجة الصفر فى الكتابة»

(١٩٥٣) ، وهو أول كتبه وأكثرها شهرة . شارك بارت أيضا فى النقد الروائى البنيوى، وله إسهامات مهمة فى هذا المجال . ثم إنه منذ التاريخ المذكور *(أى منتصف الستينيات)* بدأت تحولاته الكبرى على نحو ما رأينا ؛ فهو من منظرى نظرية التلقى أو من المرهصين بها على الأقل ، كما رأينا فى كتابه S/Z ؛ وهو تفكيكى اعترف بتأثير كل من «جاك دريدا» و«جاك لاكان» وسواهما عليه ، وإن كان – كما يقول كريستوفر نوريس – قد احتفظ بهذا التأثير على بعد مسافة وقائية محددة [٢٦] ، أى أنه ما بعد بنيوى ، اشترك بصورة فعالة فى صياغة المفاهيم الجديدة التى هزت ، بل قوضت ، مشروع البنائية ، مثل اكتشاف الطبيعة غير الثابتة للدلالة ، وتحرير الدوال كى تؤدى إلى توليد المعنى حين تشاء ، وبذلك يصير القراء أحرارا فى أن يفتحوا أو يغلقوا العملية الدلالية للنص دون أن يضعوا المدلول فى الاعتبار . كل هذا جعل مؤلفا مثل« رامان سلدن » يقول : *«إن نقاد ما بعد البنيوية هم فى الأساس بنيويون اكتشفوا خطأهم ، ومن ثم فإنهم عندما يسخرون من هؤلاء فكأنما يسخرون من أنفسهم »* .[٢٧]

وهكذا نرى أن «رولان بارت» كان له دور مهم فى ترسيخ قواعد التعددية والاختلاف، ونقول قواعد لأننا ندرك أنه على الرغم مما تشعر به التعددية من انفلات إلا أن ثمة أسسا صارمة تحكمها . فرولان بارت – على سبيل المثال – كان – كما يقول جون ستروك – يجد متعة فى تعايش الآراء المتناقضة وليس فى قضاء أحدها على الآخر [٢٨]، ومن ثم فإن التناقض الظاهرى عنده يخفى وراءه التزاما بالنظام والأصولية . [٢٩]

ولا شك أن موضوع التعددية الثقافية – فى رأينا – من أكثر الموضوعات إثارة للاهتمام الآن ، خاصة بعد أن اتضحت أخطار الرأى الواحد والتوجه الواحد ، وبعد أن ذاعت أعمال مفكرين من أمثال «جاك دريدا» التى قوضت الفكر الغربى من أساسه، وقضت على مركزية العقل Logocentrism ، وأعمال «ميشيل فوكو» هى أيضا خطاب بلا مركز ، يقلب كل ما هو عادى أو لائق ، و«جاك لاكان » وغيرهم . وكل هذه الأعمال المهمة تحتاج إلى دراسات موسعة ، تكشف عن المتعدد والمتبدد فيها ، وتوضح أن الفكر الفلسفى والفكر النقدى مثله مثل الكتابة الإبداعية ، لا يجمد عند مرحلة بعينها، بل إنه فى حالة صيرورة دائمة تؤدى إلى دينامية الخطاب فى مقابل السكون والجمود.

الهوامش

١- ظهرت ترجمة عربية لهذا الكتاب عام ١٩٩٦ عن دار نشر عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بالقاهرة والترجمة من عمل د. عيسى على العاكوب .

٢- أحد الكتاب العرب ، وأعتقد أنه عز الدين المناصرة في عمل له لا أذكره الآن أحصى تسعة وعشرين اتجاها نقديا.

٣- ك .م . نيوتن ، المرجع السابق ، المقدمة ص ١٥ من الترجمة العربية .

٤- جوناثان كولر ، عن التفكيك ، الطبعة الإسبانية الصادرة عن دار نشر كاتدرا catedra عام ١٩٩٢ ، ص ١٩ . وقد ناقشت هذا الموضوع بالتفصيل فى فصل تحت عنوان « اضطراب النظرية المعاصرة » فى كتابى « نقد الحداثة » ، سلسلة كتاب الرياض ، ص ٤٢ – ٤٨ .

٥- نقلا عن جوناثان كولر ، المرجع السابق ، ص ١٥ .

٦- نقلا عن ك . م . نيوتن ، المرجع المذكور ، ص ١٧٨ .

٧- هيدن وايت ، ميشيل فوكو ، ضمن كتاب « البنيوية وما بعدها – من ليفى شتراوس إلى دريدا » من تأليف جون ستروك وترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ١٩٩٦، ص ١٣٨ .

٨- نشر هذا البحث ضمن كتاب « مدخل إلى علم الدلالة » الذى يضم بحثين أخرين غير هذا ، وصدر عن دار نشر كاتدرا ، مدريد ١٩٧٧ ، ويقع هذا البحث الأول لأنخل رايموندو فى ١١٣ صفحة من القطع المتوسط .

٩- انظر المرجع السابق ، ص ٢٣ – ٢٤ .

١٠- انظر فى ذلك المقدمة التى كتبتها لترجمتى لكتاب خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس «نظرية اللغة الأدبية » ،دار غريب بالقاهرة ، ١٩٩٢ ص ٧ .

١١- انظر د. و. فوكيما وإيلرود إبش، الأدب فى القرن العشرين ، الطبعة الإسبانية ، كاتدرا ، ١٩٨٤ ، ص ١٦٨ .

١٢- انظر هيدن وايت ، البنيوية وما بعدها ، ص ١١٤ .

١٣- نقلنا هذه الفقرة عن كتاب « نظريات الأدب فى القرن العشرين » لفوكيما وإبش ص ٢٧ ، وسوف نعتمد على المرجع ، بصفة أساسية ، فى هذا الجزء الخاص بيورى لوتمان ، إضافة إلى كتاب ك. م نيوتن « نظرية الأدب فى القرن العشرين» .

١٤- د . و . فوكيما وإيلدور إبش ، نظريات الأدب فى القرن العشرين ، ص ٢٨ .

١٥- المصدر السابق ، ص ٢٩ .

١٦- انظر فى ذلك كتابنا « الخطاب والقارئ - نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، سلسلة كتاب الرياض ، يونيو ١٩٩٦ ، ص ٦٤

١٧- انظر « نظريات الأدب فى القرن العشرين » ، ص ٩٥ .

١٨- السابق ، ص٦٠ ، وقد ترجم كتاب لوتمان « بنية النص الفنى » إلى اللغة الإسبانية ونشر فى مدريد عن دار نشر ISTMO عام ١٩٧٧ .

١٩- المصدر السابق ، ص ٦٣ .

٢٠- انظر جون ستروك فى مقالته عن « رولان بارت » ضمن كتاب « البنيوية وما بعدها » المذكور ، ص٧٧ .

٢١- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، الطبعة الإسبانية (الثانية) دار نشر أريل Ariel ١٩٨٩، ص ٩٢ ، ولهذا الكتاب ترجمة عربية للدكتور جابر عصفور ، وقد استعنت بها أيضا للوصول إلى مزيد من الوضوح .

٢٢- المصدر السابق ، ص ٩٤ .

٢٣- رولان بارت ، لذة النص ، الترجمة العربية لفؤاد صفا والحسين سبحان ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨، الطبعة الأولى، ص ٦١ .

٢٤- نقلا عن جوناثان كولر ، عن التفكيك ، الطبعة الإسبانية ، ص ٢٤ .

٢٥- المصدر السابق ، ص ٣٩ .

٢٦- كريستوفر نوريس، التفكيكية - النظرية والممارسة ، ترجمة د. صبرى محمد حسن ، دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٩ ، ص ٣٨

٢٧- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، الطبعة الأسبانية ، ص ٨٩ .

٢٨- جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص ٨٦ .

٢٩- كريستوفر نوريس ، المرجع المذكور ، ص ٤٣ .

النظرية والسنة الغربية : مراجعة عربية

محسن جاسم الموسوى

تحتم المستجدات النظرية وتفرعاتها بين المركز الغربى ومداراته المنشقة عنه والمتمردة عليه ؛ بين المؤسسات والأفراد ، مشاركة عربية في المناقشات الدائرة ، لا بسبب انهماك دعاة (السنَّة الغربية) فى الرد على دعاة (النظرية) وأصحابها فحسب ، وإنما بسبب تداعياتها الكثيرة ، وتعالقاتها مع ما ينشغل به الذهن الثقافى العربى فى هذه العقود ، ما بين انحياز هنا وانحياز هناك ، بدون اشتباك فعلى مع (النظرية)، كذلك الذى يشارك فيه مجموعة المثقفين من (العالم الثالث) ، الذين يكتبون باللغة الإنجليزية ويتفاعلون مع متغيرات حضورها واهتماماتها الثقافية المتقاطعة . وعلى الرغم من أن عدداً لا بأس به من المثقفين العرب قدّم ويقدم منظورات ليست قليلة الشأن فى تبيان المفهومات الشاغلة لـ (النظرية) ودعاتها ، كالقومية والطبقة والمنفى والاعتزال والمركز الاستعمارى والتحول نحو إمبريالية الشركات متعددة الجنسية والتعددية الثقافية والقومية والعنصرية والدينية ، لكن هذه المنظورات «الثالثة» تبقى قابعة داخل مخزونات اللغة العربية ومحدودية تداولاتها الحالية ، وانحسارها ، لا جرّاء الهيمنة الكونية الأقوى فحسب ، وإنما جراء ضغط الكيانات والدول المدعية لـ (القومية) أو الضالعة فى (الشمولية) بدأب مغاير لإيقاع العصر[1] . وهكذا ، تتأكد قطيعة ما ، وحوار لم يزل طرفاه يحيلان على (السنَّة الغربية) وحضورها الفعلى فى أنساق الجدل والتفكير والتوجيه والفعل إزاء العلاقة بالآخر ، أى بالمجتمعات العربية ، تقاليدها وأعرافها وأناسها ، وحقوقها واختلافاتها . وفى حين تحضر أصوات المفكرين العرب الذين يكتبون باللغات الأوربية بشكل أو بآخر داخل ثقافات المركز الإمبراطورى السابق أو بديله الأقوى ، ضمن حوارات الامتياز التى تحظى بها (السنَّة الغربية)، تغيب أصوات الكُتّاب باللغة القومية، بانتظار ترجمة هنا أو هناك ، قد تأتى بهذه التقاطعات والأصوات المغايرة إلى هامش ذلك المركز . ولم يعد سراً أن ما يستقدم إلى داخل ثقافة المركز غالباً ما تحدده شهية هذه الثقافة، أى رغبتها الطاغية فى أن ترى صورة الآخر معززة لقناعات ما ، وانطباعات وطقوس ، تؤكد اختلاف هذا الآخر ، ووقوعه خارج المدار الذى تسلكه (السنَّة الغربية) فى تعريفها الافتراضى لأصولها المتوسطية أو الإغريقية تحديداً، أى تلك التى يعدها Richard Gilman فى The Confusion of Realms خرافة متناقلة. وعلى حسب

إيجاز الأخير لهذه الخرافة فإن *(القيم المتوسطية القديمة)* هى *(الإيمان بحرمة روح الأفراد ، وسط أهمية الرضوخ المنطقي ، والأخوة ، والعقل حَكماً ، والاستقرار السياسي ، والمجتمع)، وهي قيم (ميتة كإطارات، نافعة للإحالة، أو أدلة إجرائية مجدية)*[٢].

وهذا يعنى أن هذه القناعات المتوارثة التى تتهدم منذ بدء المنهجيات المستجدة فى التحليل ، وتحديداً منذ شيوع « النقد الجديد » ، غالباً ما تؤكد حضورها السلوكى والمعنوى على أساس التباين مع الآخر ؛ وهو التباين الذى يعلى سلطتها الجديدة ، بصفتها من مكونات إيديولوجيات القوة والمال . وحتى عندما تتبدى كتابة طاهر بن جلون أثيرة وحاضرة فى الثقافة الغربية ، والفرنسية تحديداً ، فإن العناية النقدية قلما تبحث عن مقومات غناها التركيبى ، بإزاء الإغراب المتأتى من الطقوس والعادات التى يجرى استقدامها بطغيان واضح فى الكتابة المثيرة ، كما فى صلاة الغائب وليلة القدر . وحتى عندما تحتفى سُبُل الإعلام وتهتز عند الإشارة إلى – أو البحث فى – آيات شيطانية ، فلأن الخطاب الغربى المهيمن أخذ مساراً آخر لتأكيد التباين بين نظرتين من صنع صراع النفوذ والقوة والتباين ، جرى عرضهما كحقيقتين وحيدتين : واحدة حرة تتيح الكتابة ؛ وأخرى مغلقة تفتح باب التصفية . أما سر الإثارة ، كما يكتب المفكر الماركسى إعجاز أحمد ، فلا يعدو أن يكون خرقاً معلناً ، تعقد كثيراً بسبب (الكتابة الإنجليزية) من قبل شخص (من أصل مسلم)، *« يسرت صناعة النشر الغربية المكينة للإعلام العالمى والدولة البريطانية استخدام صيته الكبير فى البلدان الغربية ضد المجتمعات المهاجرة داخل بريطانيا »*[٣] . أى أن كتابة رشدى ، وبمعزل عن قيمتها الفعلية ، ومشاكستها الميتة من طرف المرجعية الأصولية ، جرى توظيفها فى سياق آخر ينطوى على تغريب الإسلام وتنزيله فى دائرة التغاير المطلق لتيسير رفضه تماماً بين المستهلكين الغربيين أيام تصاعد الميل للتعددية الثقافية. ويمكن أن يذيع صيتُ كتابى عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم» ، وطه حسين « فى الشعر الجاهلى » ، جراء الصدام بالمؤسسة المهيمنة فى مطلع القرن العشرين . لكن حضورهما الغربى بقى محدوداً تماماً ، لا بسبب ضعف وسائل الإعلام العربية حينذاك ، بقدر عدم عناية الغرب بما لا يقرع جرساً خفياً متناغماً مع الانطباعات والمأثورات السائدة التى تتشكل منها(السنَّة الغربية) . وقد يكتب صادق جلال العظم فى نهاية الستينيات نقد الفكر الدينى *(الطليعة ، ١٩٦٧)*، ويثير لغط

مؤسسات غالبة ، كما قد تتآمر السلطة ضد عزيز السيد جاسم عند نشره كتابه على بن أبى طاب : « سلطة الحق» (*دار الآداب ١٩٨٨ . ط ٢ ، بيروت : دار الانتشار العربى ١٩٩٧*) ولكن الكتابين لم يثيرا ضجة غربية ، ولم تتدافع المؤسسات والهيئات الدولية المعنية بحقوق الإنسان ، ولا الدول الكبري ، للدفاع عن الكاتبين ، على الرغم من قوة مشروعهما الفكري، وتعرضهما لاحتمالات الموت ، ودخول عزيز السيد جاسم السجن فى بغداد فى ذلك العام، واعتقاله ثانية منذ عام ١٩٩١ ! ويمكن أن يأتى الأخير بتأويل جرىء سبّاق لاختيار الكوفة عاصمة للخلافة خارج الهيمنة القرشية ، واحتكاماً لمبدأ المساواة فى الإسلام عقيدةً خالية من التعصب والتمييز والاستئساد الطبقى والقومى والفئوى ، إلا أنْ هذا التأويل لم يثر اهتماماً ما ، غرباً أو شرقاً ، لأنه يقيم فى الفناء الرحب خارج الفرضيات التى تتحدد بموجبها سنة الافتراق عن الآخر : الغرب عن الإسلام والشرق ، عقيدةً ولوناً وسلوكاً ! ولم تكن المصادفة وحدها التى يجتمع عندها الصمت والتواطؤ بين هذه «السُنّة الغربية» ومثيلها الغالب والمهيمن فى الأنظمة والفئات والنُّخَب العربية والشرقية ؛ إذ إن هذه جميعاً تنخرط فى مصالح ، ما هى إلاّ الجسر الموصل بين الغايات والخطابات التى تبدو متفاوتة بين غرب وشرق ، وما بين لون وآخر ، ومعتقد وثان ؛ أى أننا هذه المرة لسنا بإزاء تأويلات إدوارد سعيد الحضارية فى تفريق استشراقية مكونات الخطاب المركزى الأوربى ؛ ذلك الذى يستجمع فى داخله مواصفات ومعتقدات وتهيؤات هى بمثابة منظوره الكلى للشرق . وقد ينفعنا اليوم هذا التحليل من جانب إدوارد فى استطلاع ذلك التدفق الذى ينهال علينا صوراً وإشاعات كلما بدا فاعل فردى ما من أصل مسلم أو عربى مربكاً أو ناسفاً للهدوء والسكينة فى بقعة ما من الغرب وأمريكا ، وكأن الغرب يخلو من أفراد حمقى ومجانين ودمويين ، أو كأنه على صعيد الأنظمة والحكومات والأفكار لم يأتنا بموسولينى وهتلر ، ولا بجنود إيطاليين ينتهكون مهماتهم فى الصومال ، أو بلچيكيين يتفننون فى شواء المواطنين الصوماليين ، أو بشرطة أمريكان يمثلون بسجنائهم فى أحد سجون نيويورك . أى أن إدوارد سعيد يقدم إلينا تفسيرات مهمة للخطاب المتأسس فى عمق ذاكرة مليئة بالأكاذيب ، تنبنى على أساس الصراعات الأولى للعقيدة . لكن هذا التحليل للخطاب الاستشراقى والسُنّة الغربية لا يستقدم عدة كاملة أزاء المتشابهات التى يجتمع عليها الغالب غرباً وشرقاً، مركزاً وهامشاً ، رأسمالاً سائداً وآخر يتقاسم الفتات معه ، فى أصقاع العالم الأخرى ذات الموارد والثروات الكبيرة . ولهذا تجدر قراءة أفكار إعجاز أحمد أيضاً : إذ إن الأخير يبحث فى

أوليات ظهور الصورة والخطاب ، باحثاً فى (المصلحة) التى تتجاوز العِرْق واللون، وتبنى العلاقة المتجددة دائما باستمرار بين فئة المصالح الأم ومداراتها بين الشرق والغرب ، بين مركز رأسمالى (صناعى منتج) وتخوم طفيلية متحركة فى مداره خارج الخلافات الظاهرة على السطح .

ومهما يكن ، فإن «مركزية» المصلحة الغربية تحيل على مجموعة من المعتقدات والصور والأفكار والإشاعات والكتابات التى تتشكل منها خطابات غالبة فى (السنّة الغربية). و تتمركز الأخيرة فى مفهومات لم تلغها (الكلاسية الجديدة) منذ القرن الأوربى الثامن عشر ، بل زادت فى تكريسها على أساس فاعلية استحضارها منذ النهضة ؛ فالعقلانية والتناسق والوضوح والانتظام والتنَوّر هى المواصفات التى يخرج بها المرء من مجموعة كتابات ترد ضمناً على إدوارد سعيد فى كتابه الاستشراق . والإحالات على هذه الكتب والمؤلفات هى التى يتشكل منها كتاب هارولد بلوم السنّة الغربية *(١٩٩٤)* ، وكأنه يتوالد هو كذلك من خلال تضاده مع الاستشراق ، بدون أدنى إشارة إلى ذلك ، ماضياً فى بناء سلالة أخرى تريد أن تؤكد للقارئ أهمية توالدات الدم وتوارث الكتب بعضها لبعضها الآخر فى سلسلة متنامية على الدوام تضم فى داخلها الأسماء الكبيرة التى أنجبت الأمهات وجعلت منها المكتبة الذائعة ، التى لا فكاك منها فى الأكاديميات والمدارس والمجتمعات والمجالس والحوارات والخطاب المركزى برمته ، الذى بات يتعرض اليوم للاتهام والمحاجة والدحض والتحليل منذ نُضْج البنيوية منهاجاً ، واستفحال بذرات الرد عليها لإنجاز ما بعدها تنظيراً ونهجاً . وكما بُنى الاستشراق على مختلف الخطابات التى جاءت عند الرحالة والشعراء والساسة والروائيين الذين انتموا للإمبراطورية البريطانية ومثيلاتها الغربيات ليأخذ عنها المتكرر من علامات ، وصور ، وإحالات ، وتلميحات ، وأفكار تُظهِرُ الشرق مغلوباً وثابتاً ، ومتخلفاً ، وشهوانياً ، ومَرَضياً ، وغنياً ، كذلك أمر *السُنّة الغربية* لهارولد بلوم الذى لا يأتيك بغير ما يسميه Gilman بالقيم المتوسطية القديمة ؛ إذ إن (بلوم) أكثر عناية بتوطيد النسب الغربى الذى لا يختلط بغيره ، وكأنه يرى (الاختلاط) خطراً؛ كذلك الذى تنم الإشارات عنه فى كتب وروايات كثيرة كلما جرت الإحالة الى شخصية ما ، أنثى فى الغالب ، انحدرت من دم خليط ، كما هو أمر *Bertha Mason* فى *مرتفعات ودرنج* وعشرات غيرها من قبل ومن بعد .

ولا يهم هارولد بلوم ما يقوله Martin Bernal فى *أثينا السوداء* (١٩٨٧)،

أو ما يكتبه أحمد عثمان The House of the Messiah (1992) ، أو حتى ذلك الذى يكتب عنه فى إسهاب ريمون شواب في *النهضة الشرقية* ومثله آخرون (٤)، جرت الإشارة إليهم فى غير هذا المجال (٥) . لأنه معنى أصلاً باستجماع أدلة النقاء العنصرى ممتداً فى شجرة نسب متين ، فيها من الأسماء والمؤلفات ما يمتلك رنينه الخاص فى أذهان النُّخب الغربية والأمريكية ، وتابعاتها فى القارات الأخرى. وعنوان الكتاب بأكمله هو (*السُنّة الغربية : كتب العصور ومدرستها*) بينما يضيف Eric Bentley فى توصيف هذا الكتاب ما يهم ناشره الذى يضعه على رداء الغلاف السميك ، حاملاً هذا التأكيد :

فهارولد بلوم يستكشف إرثنا الأدبى الغربى من خلال التركيز على أعمال ستة وعشرين مؤلفاً مركزيين لهذه السنّة . إنه يناقش مضاداً لأية إيديولوجية فى النقد الأدبى . إنه ينعى فقدان المعايير الجمالية والذهنية ، ويمقت التعددية الثقافية، والماركسية ، والنسوية والمحافظية الجديدة، والمركزية الإفريقية ، والتاريخية الجديدة . وإذ يصر بلوم على « الاستقلالية الذاتية للجمالى » فإنه يضع شكسبير فى وسط السُنة الغربية، إنه المقياس الذى يقوِّم الآخرون من قبل ومن بعد بموجبه ، سواء كانوا كُتّاب مسرح ، أو شعراء ، أو قاصين. وفى خلق الشخصية ، كما يرى بلوم ، ليس ثمة سلف لشكسبير ، ولم يترك خلفه من لم يتأثر به. وملتن ، صموئيل جونز ، جوته ، إبسن ، جويس، بيكت ، كلهم يدينون له ، فى حين ثار تولستوى وفرويد ضده . أما دانتى ووردزورث وأوستن ودكنز ووتمان ودكنسن وبروست ، وكُتّاب البرتغالية والتبعية الأسبانية بورخس ونيرودا وبسووا Pessoa *؛ فهم أمثلة عذبة للكيفية التى تتوالد فيها الكتابة النافذة معياراً وسنّة عن أصالة يُخالطُها الموروث.* (٦)

وفى حين تحتضن التوطئة (مرثية للسُنّة)، يأتى الفصل الثانى من الكتاب بمثابة إفصاح عن مكونات العصر الأرستقراطى ، الذى يقيم فيه شكسبير وسطاً ومركزاً، يتوزع على حواشيه دانتي وجوسر وسرفانتس ومونتن وموليير وملتن وجونسن وجوته (فى الجزء الثانى من فاوست بخاصة) ؛ أى أن الأسماء تقترن باختيارات محددة مرة ، وبصفتها الإطلاقية الدارجة مرة أخرى. وعندما يأتى الفصل الثالث نُحيط بما يسميه بـ (*العصر الديمقراطى*)، الذى يضم وليم ووردزورث فى قصائده الأولى ، وكذلك جين أوستن فى (*الترغيب* Persuasion) ووِلت وتمان كمركز للسُنّة الأمريكية ، بالإضافة إلى أملى دكنسن ودكنز وجورج إليوت فى مؤلفات محددة ، علاوة على تولستوى وإبسن . ومن المتوقع أن يتوالد عصر الأزمة عن الزمن الديمقراطى . وهكذا يأتى فرويد فى فصل

الرابع ، وبروست وجويس ووولف وكافكا وبورخس ونيرودا وبيسوا وبكت، قبل أن ينتهى الكتاب بخاتمة فى مرثاة أخرى . لكن الإحالات خارج الغرب المباشر، أو مركزيته الإنجليزية ، غالباً ما تتموضع داخل هذه المركزية وتنقاد لها ؛ فكل واحد من هؤلاء ما هو إلا بروست أو شكسبير وقد تسلل فى أفكار ونسيج ذهنى وكتابى ، وكأن كُتّاب المركز يعودون إلينا من الشباك مطلين بفخر، مؤكدين لنا ثانية أن الإبداع من خارج المركز متعذر أو محال ، وإذا نحقق منه شئ فإنه لا يكون إلا ولادة يحتمها حضور الفحل المتجول فى فضاءات الثقافة الغالبة.

لكن (بلوم) ليس معنياً بمثل هذه التحليلات ، لأنه بصدد التسلط على (جمالية) هذه الكتب ؛ طغيانها الممتع والمحبب ، الذى ينجم عنه التوالد المتعدد فى بقاع أخرى كتلك التى أقام فيها نيرودا مثلاً . وحتى عندما يحيل على فرجينيا وولف فإن (نسويتها) لا تعدو أن تكون بمثابة (حب للقراءة) لا غير . وبكلمة أخرى ، فإن النصوص تنزع عن نفسها أية انتماءات أخرى قد يترصدها أصحاب النظرية ودعاتها، وما هى فى عُرف بلوم إلا إفصاحات حاضرة تؤكد عبقرية ، متوارثة بدون شك ، عبر تلاقح سلالى ، لا تدحضه عند بلوم ولادات سابقة أو تالية تحيد عن مركزية شكسبير ؛ إذ لا بد لدانتى أن يقيم عند حواشى المركزية ، كما يقيم عند طرفها الآخر ملتن ، لأن غنى شكسبير يصعب تجاوزه فى بنيان لفظى كالذى يعده هارولد بلوم ويدافع عنه بعناية وإسهاب . هكذا يتشكل الانطباع متطابقاً مع غاية الكتاب المعلنة فى تحديد (السُنّة) الغربية . وعندما تتم قراءة البنيان تتأكد النية المعلنة عند عتبته ؛ تلك المرثية التى ينعى فيهاالغياب الحتمى لهذه المركزية الثقافية تحت الطَّرْقِ المتواصل الذى يكيله لها أصحاب (النظرية) ، أى أولئك الذين يشتغلون اليوم فى تحليل الخِطَاب ، واستنطاق النصوص ، وحفر الانتماءات ، فى فعل متصل يمكن أن يتوزع فى مسالك مختلفة ، بعضها يخص منهجيات نقدية ، فى حين يحيل الآخر على مجموعة الأفكار والمواقف التى يجرى الاستناد إليها داخل المدارس والمنظورات التى يطلق عليها بلوم مدرسة المقت والامتعاض . ولا يعنى المرور بهارولد بلوم و (النظرية) المضادة التى يسميها بـ *(زبالة هذه الأيام)* خلو الثقافة العربية من احتدامات مماثلة ، لأن نظرية السرقات وطبقية الشعر ، التى أشرت إليها من قبل [٧] ، ما هى إلا انحيازات معلنة إلى ثقافة مركزية ، قرشية نوقاً أولاً ، منها تتناسل مقبولات الذائقة إزاء القصائد ، قبل الإسلام وبعده ، قبيل الاهتزاز الذى جاءت به الثقافات المتداخلة التى يصعب معها استمرار هذه المركزية . وما نظرية السرقات سوى بنيان مدون يحيل على آخر شفاهي،

ويتوزع عنه فى شروحات وإيضاحات تثبت الانتماء والتبعية لتلك المركزية أولاً ، فى صراع واضح داخل الثقافة العربية للإبقاء على السلالة المذكورة ، التى لا تتحدد بنظرية الطبقات بين الشعراء، بل تمتد إلى تمايزات غالباً ما تطرد المغاير والمنشق بعيداً ، ما دامت تسعى دائماً إلى تكريس الهيمنة السياسية والفكرية والمادية ، التى تحضر بوجود الخلافة ، أموية أولاً ثم عباسية ، قبل أن يتنامى الترف ومعه التداخل الحضارى عن تلك المركزية باتجاه أخر تنقاد فيه الأطراف ضرورة إلى تأكيد حضورها بإزاء استئساد جند عاصمة الخلافة بوصفهم قوة مركزية بديلة لقوة المال التى نالت منها الخلافة عبر سلسلة من التجاوزات والمصادرات التى عطلتها مدة ليست قصيرة. وفى حين قاد انعدام الحس بالأمان إلى تقهقر الفئة التجارية وانكماشها ، انشغل الوسط بالبديل القوى ، أى الجند ، ومعه ضعفت الخلافة ، ووهنت . وبهذا التقهقر ، لم تعد (السلالة) البشرية داخل الخلافة تعنى كثيراً ، فما بالك بالسلالة الشفاهية والمدونة التى تبنى عليها نظرية السرقات ! وهكذا ، لا يعبأ المتنبى بما قيل ويقال ، عما يأخذه عن غيره ، فبدربته وقوة ذهنه وسعة أفقه وغزارة اطلاعه ، وعظيم نسبه المقهور ، لا يهمه كثيراً تواطؤ صعاليك الأدباء فى مجالس الوزير للنيل من حضوره القوى ، مادام يرى نفسه بإزاء ذلك *(السابق الهادى)* :(٨)

أنا السابق الهادى إلى ماأقوله إذ القول قبل القائلين مقول

أى أن الشاعر يعرف بوعيه العميق النافذ أنه الأقوى عند انهيار السلالات، استناداً إلى موهبته هذه المرة ؛ وهى موهبة منفردة ، تتباهى بمشاغلة الآخرين ، وحرث مواقفهم ، وحفر انحيازاتهم :

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهرُ الخلق جراها ويختصمُ

ويمثل هذه الإشادة بالموهبة الفردية ، وتحالفها الحر مع الموروث ، تنعدم مركزيات الإحالة ، وتتأكد بدلا منها فعالية واسعة متحاورة مع الثقافات المتداخلة بالأجواء العربية الإسلامية ، يونانية وفارسية وهندية ... إلخ ، يعترف بها خصومه السابقون ، كالحاتمى فى الرسالة الموضحة . ولكن ، وبمثل هذه القوة أيضا ، سيتحاور دانتى ، صادا وهاضما، مع الثقافة الإسلامية ، كما سيأخذ العصر الأوربى الوسيط الكثير عن هذه الثقافة ، فى الرياضيات وعلم الفلك والطب والفلسفة والأدب والمنطق وعلم الكلام . والأخير الذى يجرى تقليل شأنه عند ورتة (الكلاسيكية الجديدة) بصفته عديم العلاقة بالفلسفة اليونانية المنقولة هو الذى قاد إلى توليد ظواهر احتجاج وجدل لم يألفها الأوربى من قبل .

لكن علاقة الثقافات الأوربية بغيرها ، كالعربية الإسلامية ، لم تُقرأ من داخل المركزية الأوربية قراءة تتيح مثلاً تبرير انفتاح اللغات الأوربية على المفردات العربية الكثيرة الطائشة المنتشرة ، أو توضّح سر انتشار الإشارات والصور ذات المهاد المغاير، وتباينها وتحولات حضورها داخل انتساب ثيولوجي مستجد ، لا يترادف أو يتآلف مع صبغة التباين الحضاري للشخوص والصور فى الإحالات الشكسبيرية . كما أن سخرية الدكتور جونسون المبطنة ، واكتنازها باعتراف التنويريين بإنسانية الفعل والتحقق وعقلانية الذهن المدبر لهذا الكون ، لا تمنع هذا الذهن من الانحياز إلى مفهوم للتقدم الأوربى ، يبرر تصاعده بخفوت الإسلامى ، والإفريقى تحديداً ، جراء افتراض انهماكهما فى ترف منهك وتأمل لا ينقاد لغير الملل ، كما يجىء فى *راسيلاس* . ولولا تخليص جوته للثقافة من حدها الجغرافى ، ووضعها فى فضاء عالمى ، لَماَ تمكن من قراءة الشعر العربى والشرقى بمستوى يتحرر فيه من أية قياسات بموجب المعروف والمتداول الأوربى ، كما فعل غيره .

معنى هذا أن الثقافات تنمو وتتأثر وتؤثر فى ضوء جدلية القوة والانتشار أولاً : فأخذها وهى قوية ، يحيل فعل الإفادة إلى استيعاب مبرمج ، يجعل الحضارة الجديدة هاضمة بامتياز ، فى حين يحقق توسع دولتها تسلل ثقافتها إلى الأخريات ، أى مدارات الإمبراطورية ، وتأثيرها هناك. وما أنجزته الثقافة العربية الإسلامية فى علاقتها بالثقافات المنضوية داخلها والمتأثرة بها تيسرَ وتحقق لأوربا وروسيا فى ظرف معاكس بعد حين ، كما يتيسر للولايات المتحدة الآن ، عدا أن الأخيرة تحيل على منهجيات سلوكية أولاً ، سمتها الاستهلاك عبر التدفق الإعلامى المرئى والمسموع ، الذى يؤكد انتماءه إلى تعددية المنشأ ، بدون أن يتحرر فعلياً من جذر التميز والانحياز حتى فى أشد لحظات انهماكه الاستهلاكى ؛ أى أن المراهنة على القوة والسيادة تبقى مصدراً أساسياً لسلسلة الأفعال والمنتوجات التالية التى ينتمى إليها الخطاب الآتى ، كما يقول إعجاز أحمد فى مواجهته الحادة مع صحبه وزملائه داخل فئة (اليسار) الفكرى .

لكن هذه الفئة التى يبغضها هارولد بلوم ليست متجانسة . ولربما جاء منها مَنْ يقيم رهانه المضاد للسنّة على أساس المراجعة المطلقة لكل ما هو مقبول وسائد داخل المؤسسة الأكاديمية بصفته سنداً للنظام القائم ، يستحق النقض ، والإزاحة ، وقد يمضى الآخر إلى ما هو أبعد ، مناكفاً ، وعارضاً لكل (تمثيل) بصفته استمراراً للمحاكاة التى لم تكن غير تبعية اللواقع ونظامه ، ممجداً الدعوة المطلقة لإيجاد ما هو بديل للتمثيل وأنظمته ومحدداته ، وما ينطوى عليه من ادعاء الحقيقة والتبعية للأعراف والعادات .

ومعنى هذا أن البديل المنهجى سيكون بمثابة خلق متصل ، فى مجرى لا ينغلق ، مغامراً باستمرار خارج أية ادعاءات أخرى يمليها الواقع (٩) . لكن دعاة النظرية لا يجاهرون جميعاً بمثل هذا التقاطع .وحتي عندما يرتدي إدوارد سعيد جبة ابن الثقافة العربية الإسلامية والثالثية، فإنه يأتى إلى خطاب الاستشراق بعدة غربية واسعة ، تمكنه منها ثقافته ونبوغه الأكبر، لدرجة يبهت عندها خصمه الصهيونى القوى برنارد لوس ، فيضطر إلى منازلته في ميدان الانتماء ، أى المنظور العربى الإسلامى الذى يختص به الأخير، لكن إدوارد سعيد ليس معنياً بهذا المنظور ؛ لأن انشغاله الأساس هو تفكيك خطاب متجذّر تحتضنه عشرات الكتابات التى يتشكل منها مزاج وتنحدر عنه ذائقة ، تنبنى على أساس التمييز بين الأنا والآخر ؛ بين الغرب والشرق . وهذه الكتابات ليست متداولة جميعاً داخل المؤسسة الأكاديمية ، كما أن بينها ما يفقتد لـ (أدبية) النصوص ، لكنها منتجات فاعلة فى توليد الانطباعات العامة، التى تنتهى عند المفاضلة بين الغرب والشرق . ولهذا سيأتى هارولد بلوم إلى ما هو متوارث بامتنان داخل المكتبة الأوربية ، والإنجليزية تحديداً ؛ إذ إن وجود دانتى وموليير ومونتين وجوته ونفر آخرين من الألمان والفرنسيين يؤكد السطوة الأنكلو - سكسونية ، التى يتشكل منها أكثر من ثلثى عدة السنّة الغربية ؛ وهى سطوة تتكافأ مع الغلبة الإمبراطورية لبريطانيا التى ترثها أمريكا بشكل آحادى مختلف .

وبهذه العدة من الكتب التى تحفل بها الذاكرة والمؤسسة الأكاديمية فى الغرب حتى الثمانينيات يمكن للنقاد والكتاب الانتشاء من خلال الاطمئنان المستمر لهوية الانتساب ، قراءة ومفاضلة وتدريساً وتداولاً ، وإنتاجاً متتالياً تستهلكه المؤسسات الجامعية وأفرادها وهم يتبارون فى قراءة شكسبير وملتن ودانتى ووردزورث من شتى الزوايا والمنظورات ، قبل أن تقول الكندية مارغريت اتوود : لم يتبق أمام الجامعات غير دعم أطروحات عن صلصة الطماطم فى كتابات فلان الفلانى ؛ أى أن الانهماك المتصل فى توليدات النصوص خارج شروط الحياة يحيل النخبة المتعلمة إلى شواهد كسولة على مركزية آخذة فى الاندحار أمام تغيرات فعلية مشتبكة فى هذا الكون ، بثقافاته وعوالمه وابتكاراته ومنجزاته، ومخاطر مكتشفاته . وفى حين نحا العلم نحو خدمة الإنسان وتهديد وجوده فى آن واحد، بحسب مصدرى القوة والمال المهيمنين عليه ، بقى حقل المعرفة الإنسانية يلوك ما يبكى هارولد بلوم ندرته هذه الأيام . لكن هارولد بلوم لن يُعلى من قيمة هذه النصوص ، ويضعها فى مكانها الذى تستحقه ، وكذلك أسماء مؤلفيها ، لولا أن شذ! الإعلاء للمؤلف

جاء رداً على العناية بالنص ؛ قراءته وفك رموزه وشفراته ، بمعزل عن المؤلف الذى بات غائباً أو ميتاً فى عرف رولان بارت ومشايعيه .

وفى حين تنطوى اهتمامات بارت وكريستيفا والتالين من دعاة (ما بعد البنيوية) على اعتراف بتوالدات النصوص داخل موروث مكتنز ، تشتبك فيه الإشارات وتتجاور وتتحاور ، فى هجنة كتلك التى يؤكد فاعليتها باختين فى حوارية الرواية من قبل ، فإن شجرة النسب لدى بلوم لا تبدو بعيدة عن هذا المهاد ، فالجميع يتآزرون فى تأكيد هذا الإرث ، الذى يكتب فيه الأوربيون (والانكلو – سكسون بخاصة) طيلة هذا القرن ، ابتداءً بإليوت ومروراً بنورثروب فراى . لكن بلوم لا يشتبك مع هؤلاء . إنه يتصارع مع أولئك الذن يحيدون بـ (أدبية) السنّة وسطوتها بعيداً عن هذا النسب . إنه يستنكر فعل التنقيب (الثقافى) فى تعدديات الخطاب ، وفجواته ، وإحالاته ، ودعواته للمزيد من التدقيق والبحث . كما أنه يرفض هذه التصفية لـ (الأبوة) التى يراها سنداً متيناً لهذه المركزية . فبدون الآباء يصعب الحديث عن أبناء ، وبدون هؤلاء لا تبدو الحضارة قائمة . وكذلك توالد الإمبراطوريات ؛ فالمؤلف هو الدال على هذا الحضور ، تماماً كما أن ورثة الإمبراطورية الثقافية المنقرضة يتوالدون فى أبنائهم ، فى جامعة Yale وغيرها . ويمكن للمرء أن يضيف فى ضوء رفض بلوم لدعاة النظرية وتوسعاتها السياسية والفكرية ، أن العالم لا يحيا دون وريث فإذ تموت الإمبراطورية البريطانيية ،تكون ثمة قوة غالبة واحدة ، هى أمريكا اليوم . لكنه إذا ما استقدم هذا الاستنتاج ، سيجد نفسه مضطراً إلى منازلة دعاة النظرية بأداوات لا يتقنها ؛ فهؤلاء يرون (التعددية الثقافية) هوية حاضرة فى أمريكا ، يجرى انتشارها الإجرائى فى الأكاديميات وقاعات الدرس ، بما يحتم انقراض المركزية الأوربية والسنّة الغربية . لكن هارولد بلوم لم يزل سليلاً للرومانسيين الذين كتب عنهم بشغف ، ولهذا سيرى التوالد قائما فيه أولاً ، ولربما فى بعض الأذهان التى تتشكل منها (النخبة) أو (البقية المنقذة) ، تلك التى رآها ماثيو أرنولد مالكة للمستقبل . لكن أرنولد وسان بوف وغيرهما ، ممن شارك فى تغذية مفهوم السنّة الغربية ، يغيبون تقريباً من كتاب هارولد بلوم، وكأنه يريد التحرر من تبعيته لهؤلاء ، كما جادلت فى مكان آخر(١٠) ، لفسح مدى أكبر ومساحة رحبة لحضوره . وكما يجرى طمس الإحالة إلى الثقافات الأخرى لضمان نقاء شجرة النسب ، فى سنّةً غربية خالصة ، يجرى طمس الانتماء إلى آخرين فى خط الامتداد الثقافى للمركزية الأوربية .

ويمكن أن يقارن هارولد بلوم جزئياً بفون جرونباوم ، فى ثنائية تخصصه العربى الإسلامى وانحيازه اليونانى المطلق . فهو إذ ينقاد إلى تربية راسخة منذ سنوات التأسيس تنتظم علاقته مع هذه المركزية بصفتها شجرة نسب ناقلة لقيم متوسطية ، أو إغريقية - رومانية تحديداً ، فإن جرونباوم ينحاز إلى كل ما يأتلف مع هذه القيم ، بحسب ورودها المتناقل على الدوام منذ (النهضة) على ألسنة (الإنسانيين) : من منطقية وتنوّر ورجاحة عقل وتناسب واكتمال وطراوة يراها غريبة على المسلمين . وكلما تفحص الكتابة العربية ، وضمنها المحكى ، ورأى فيها شيئاً من تلك القيم التى يعز عليه الاعتراف بها للعرب، أحالها تلقائياً إلى مهاد إغريقى ، هو الجذر الذى تتشكل منه السنّة الغربية التى يأتيها هارولد بلوم بانحياز مطلق ، عازلاً عنها ما عداها ، معللاً أية إشارات منشقة إلى الشعر العربى والشرقى عموماً ، كتلك الواردة عند جوته فى ملاحق الديوان ، على أنها تكرر ما يقوله جوته عن شكسبير . ولما كان شكسبير هو المركز الذى تجتمع عنده السُنّة الغربية، تتضاءل الموازنة لصالح غيره ، وتتأكد لصالحه ؛ (١١) وتموت فى مهدها مناقشة جوته للاستعارة فى ضوء قراءاته فى الشعر الشرقى ؛ فى حين يستند بلوم إلى كيرتيس للابتعاد بجوته عن إشاراته الشرقية والعودة به ثانية إلى شكسبير .

لكن هارولد بلوم ليس معنياً بغير هذه السنّة ، كما لا تشير جداوله الأخيرة الملحقة بالكتاب إلى معرفة فعلية مكتنزة بالثقافات الأخرى . وهو ينحاز أصلاً إلى تفكير تأسس عند جوبينو وريان من قبل ، قبل أن يزداد تأكده عند (رينه ولك) وكيرتيس ، يكون بموجبه المدار الأوربى هو الوحيد الذى لا يعنى الخروج منه غير الضياع والفقدان . ولأنه المدار الوحيد فلابد من طمس الآخر لتتأكد قوة « الغرب » ، ومن ثم قوة المشتغلين فيه ، أولئك الذين يتوارثون تعليماً ما كذلك الذى سخر منه خصوم (الإنسانيين) فى نهاية القرن التاسع عشر ، وهم يردون على شجرة النسب التى حتمت المعارف والمكتشفات الأثرية تقليمها والتشكيك فى وجودها . لكن ورثة التعليم (الإنسانى) كما جرت تسميته لتمييزه عن النزعات العلمية ، يتعرض اليوم إلى هدم متصل ، ولذلك تزداد استراتيجية الطمس حدة عند أتباعه ، فى منازلة يرون أنها الأخيرة قبيل التسليم النهائى وإشاعة مرثية الافتتاح التى تتصدر كتاب بلوم .

واستراتيجية طمس الآخر لا تنعزل عما هو أوسع نطاقا إذ يخص ذهنية التمايز نفسها : وبحسب التحليل الفرويدى - اللاكانى لا يأتى التمايز معرفةً بالذات إلا عبر

الآخر؛ أعنى مغايرته وتباينه أولاً . ولهذا لا تجرى معرفة الأبيض لنفسه إلا من خلال الأسود ، كما أن الشاعر لا يعرف عبقريته أو يعلنها إلا عَبْر طمس السلف القوى أو الانحراف عنه ، كما تذهب نظرية بلوم فى « السرقات » ، أو عبر الانتماءات الأخرى للموروث . لكن هذا الطمس الفعال داخل السلالة الواحدة ، أى الغربية عند بلوم ، هو علامة العبقرية ، التى تنمو عبر طمس هذا السلف فى داخل نتاج الخلف ، الذى تتأكد عبقريته عبر مزاولته لتأكيد الأصالة والنبوغ ، مرغماً على زحزحة حضور السلف الطاغى فيه ، أو تفاديه وقتله فى داخله . وشجرة النسب كما يبدو ذكورية ، تحضر المرأة فيها افتراضاً للإخصاب لا غير . ولا غرو أن تستفز القراءات النسوية ، بمعية المنظورات الأخرى ، هارولد بلوم . لكن دعاة النظرية يهدمون هذه السلسلة ، وتلك السلالة ، لاشتباك النصوص ، وانتماءات المؤلفين إلى ثقافات وأعراق وطبقات وفئات ، تتجاوز خرافة التسلسل المذكور كثيراً . وحتى عندما نريد توظيف هذه النظرية إزاء كتابات عربية متفرقة منذ الجاحظ مثلاً، لا يسعنا إلا أن نرى رسائل الأخير مثلاً بمثابة اعتراف بتعددية ثقافية وعرقية وطبقية ونوعية ، تفرض حضورها فى حجاج متصل ، يمتلك قوته وشروطه ومكوناته ومنطقيته، متوازناً مع غيره، بما يدحض صفة الامتياز . وبمعزل عن (سخرية) الجاحظ الحاضنة، فإن الموازنة التى تعتمدها الرسائل هى اعتراف بواقع التعدديات التى تسعى للحضور وتستدعى المجادلة والحجاج . ولهذا فإن كتابة كتلك التى يجىء بها الجاحظ مثلاً تدحض دعوى امتداد «المركزية » القرشية فى الثقافة العربية الإسلامية مثلاً ، وتبرر كثرة الموازنات بوصفها ممارسات حرة للخروج من عبء شجرة النسب . وحتى عند الإتيان إلى أخبار أبى الفرج فى الأغانى فإن حضور الفئات المترفة والحاشية المنقول عنها لا يعنى غياب ثقافة أخرى ، هامشية أو منكودة، لا كتلك التى يعرض لها بديع الزمان فحسب ، أو حكاية أبى القاسم البغدادى للأزدى ثانياً ، من بين نتاجات كثيرة تؤكد اجتدام التباين بين خطاب وآخر؛ ذلك لأن الأغانى غالباً ما تحيل على استغلال ما لفئات كثيرة من النساء والرجال موجودين لإشباع حاجات الخاصة ، وتغذية الخطاب السائد. لكن إحالات المؤرخين غالباً ما اغتنت بالميسور ، وتناقلته، وعدته سنة ثقافية، أو موروثا متصلا [١٢] .

وفى عمرها الحديث منذ النهضة، ثمة مسعى أوربى للإحالة على موروث، ولكن هذا الموروث تشكلت أنسابه عبر المشابهة والمحاكاة، وكلما بدت الفئات الجديدة بدون أخلاقيات (رفيعة)، كما يقترحها مثقفو الحضارة الغربية منذ القرن الثامن عشر، جرت الإحالة إلى اليونان ، والدعوة إلى التشبه بهم . وهكذا يأتى (بلوم) إلى ما انقاد إليه

أرنولد، وبعده إليوت وليفز ، من زاوية مستميتة في الدفاع عما هو آيل للتفتت ، أي (الموروث) بصفته عدة من (الأدب الرفيع) . لكن هارولد بلوم ، شأن آخرين من أمثاله في شتى الثقافات ، يميل إلى بناء ما ، متصل ومتوارث ومقبول ، عند الفئات التي تمكنت من بلوغ المؤسسات الأكاديمية السائدة والمكينة ، وانتمت إليها ، واعتقدت باستحالة اهتزاز مركزها . وبينما تميز (الأنانية) الفكرية خط تفكير متصل داخل الإرث الثقافي والأكاديمي ، فإن حضورها عند المثقفين يتوازن مع (طغيانيتها) المادية [١٢] في المجتمع الرأسمالي . ولولا هذه الأنانية ، أو الرغبة الطاغية في التملك ، لما جرى التوسع الاستعماري ، أو تنوعت أساليب القهر وتزايدت ، على أصعدة المجتمعات والفئات والطبقات والأعراف والأنواع والأفراد . وفي حين يستنكر دعاة (الأدبية) أو (الجمالية) المحض حدة الخطاب النظري المضاد ، وفساد ذوق بعضه ، ينسون بالمقابل أن تجاهل حضور الآخرين داخل النصوص المكونة لهذه (السنّة) وخارجها قد يؤدي إلى ثورة مضادة تتخذ مختلف الأشكال والصياغات التي تجتمع عند نقطة (الامتعاض)، لتبتدئ رحلة أخرى تتفاوت فيها التشخيصات العلاجية ما بين سوزان سونتاج وهربرت ماركوزه وإدوارد سعيد و جيمسن وإعجاز أحمد وريشارد جلمان وتيري إيجلتن وغيرهم، ومن قبلهم سارتر وجماعة مدرسة فرانكفورت .. إلخ .

لكن (الأنانية) التي تتجذر عند فكرة النسب ، كما يتأسس بموجبها كل ما هو طغياني ، شرقاً وغرباً ، لا يخلو منها الداعية الإنساني عندما يرى (إنسانيته) محض عطية جاءته من السماء ؛ هبة لم تصل إلى غيره . وعندما يغمره هذا الشعور ، أو يغمرها، تتعزز عقدة السيادة ، ومعها استراتيجية الطمس ، فيغيب الآخر الذي شارك في تشكيل الذهن الحالي . ولهذا علينا أن نتأمل ، كمزاولة تطبيقية ، نقد هارولد بلوم نفسه ؛ فمن أين جاء بفكرة كفاية السلالة ؟ ومن أين له بـ (الأدبية) أو (الجمالية) الآيلة للاختفاء ؟ ولماذا الاقتران بالمركزية الأوربية ؟ وكيف تتشكل لديه ، برغم أن أصله من (عائلة يهودية عاملة)، كما يقول عن نفسه ، نزعة مضادة للنظرية ، التي تفترض الأصول انحيازه لها في ضوء المشاعر اليهودية السائدة إزاء طغيان الفئات والطبقات ؟ ولماذا يمتعض هارولد بلوم من الدعاة الذين يخلطون السياسة بالأدب ؟ ولماذا لَمْ يذكر بلوم ماثيو أرنولد ، كما لم يشر إلى سان بوف إلا لماماً ، على الرغم من أن الاثنين كونّا منظوراً يعيبان فيه على (الشارلتان) هذا التنقل بين حقل وآخر ، آخذاً بطرف من هذا وذاك ، بوصفه هاويا غير منتم إلى معرفة بعينها . هذا الشارلتان الذي ينتقده (بوف) ، لا يفوت أرنولد ، الذي

يخصه بالمزيد من الكتابة ، باحثاً عن معرفة عميقة تنتمى (إلى الثقافة اليونانية) أولاً للخروج بها من انتماءات الفئات والطبقات ومصالحها الضيقة . و(الشارلتان) يحضر عند بلوم تحت تسمية الداعية النظرى المضاد هذه المرة ، ولكن بدون استناد الى سُنّة أرنولد وبوف، يرغمه على إخلاء صدارة المواجهة السابقة . لقد كان أرنولد يخشى (الانتماء السياسى) ، وكذلك التنقل المعرفى السريع . كما أنه يرى الفئات والطبقات قاصرة عن بلوغ (مركزية) ما تستند إليها الدولة بصفتها المآل والملجأ للمجتمع الآخذ فى التحول . ومرة أخرى فإن أرنولد يحيل إلى منظور أوربى ينتمى إلى جذر ما يونانى أولاً، يتيح شجرة ممتدة ينتقى منها أرنولد ما يشاء من مجسات يقترحها مقياساً للمعارف والمنتوجات الجديدة . أى أن النسب لا يستقيم إلا بالمقارنة والقياس . ولم يشذ بلوم كثيراً عن هذه الأفكار ، لكنه لم يشر إلى مصادرها المباشرة المذكورة . وقد تعليه استراتيجية الطمس هذه قليلاً ، فى حين تبقيه عرضة لهجوم قوى آخذ فى الاتساع داخل المؤسسات الأكاديمية التى فتحت بواباتها أمام طلب متزايد لنزع (اليقين) عما كان دارجاً منذ زمن . ويشكو بلوم من هذا الطلب ، وله الحق فى أن يرثى الماضى ؛ رموزه وكتبه ، فى حين يأتى الآخرون بهذه الرموز والكتب بحضور مؤلفات أخرى مغايرة ، لتتكاثر الاعتبارات والمعايير ووجهات النظر ، ومعها يفرح قوم وينزعج آخرون مما يسمونه (*تعليق الحُكم*) وعدم (*الرغبة فى اتخاذ الموقف*) الذى يقترن لديهم بفقدان التربية المستجدة فى المدارس والأكاديميات ليقين ثابت ، يجرى بموجبه تمييز الصواب من الخطأ. ولهذا ينحون باللائمة على (*التعددية الثقافية*) التى يجرى تعليمها الآن على مستويات التربية الثانوية والجامعية ، كما يرون نظرية ما بعد الحداثة فى الجامعات ذات مسؤولية مباشرة عن (*تعليق الأحكام*) والمواقف لدى الشباب ، فى حين أنهم يعدون المزاج العام بمثابة إعلان عن (*إجهاد ذهنى* وخوف صريح من *إزعاج الآخرين*) ، كما يقول John Leo فى مقالة تبرر انزعاج الصهاينة الأمريكان من انتهاء الفاعلية الإعلامية لـ (مجزرة) الحرب الثانية بين الجمهور الأمريكي[١٤] . وهكذا تجتمع أصوات متباينة ، وبمواقف مختلفة ، ودوافع كثيرة ، لتنتقد التحرر الجارى من الانحيازات القديمة واليقين الذى سعت لتأسيسه الإيديولوجيات والديانات . وبانفراط هذه ، وانتباهة الأفراد لتعدديات الآراء والألوان والأفكار ، تكثر الانزعاجات داخل جيل سابق، له مواقفه ويقينه . بينما يتحرر جيل لاحق بعيداً عن (شجرة النسب) والسلالة ، ومؤسسات اليقين المطلق والتبعية الإعلامية ؛ وكل ذلك تحت وطأة التفكيك النظرى والتعددية الثقافية . ولهذا ترى أبناء الجيل الجديد يستنكرون ما

يقوله أصحاب اليقين عن هذا الصواب وذلك الخطأ. فأى صواب تعنيه ؟ وأى خطأ ؟ وبمثل هذا السؤال يمكن أن نبتدئ جولتنا من جديد فيما نحن بصدده ، ما بين السُنّة والنظرية .

وما يكتبه (ليو) يلفت الانتباه إلى خشية ما بين فئات اليقين والسطوة جراء ما يتحقق فى الفضاء الأكاديمى والثقافى فى الولايات المتحدة وغيرها؛ فالتعددية الثقافية لم تعد درساً، وإنما هى استجابة لواقع ، ولهذا تتولد عنها مواقف لا تدّعى الأحقية واليقين . فى حين تشعر (الفئات المحافظة) ، وكذلك المهيمنة داخل أروقة السياسة والمال ، ببدء تزعزع حضورها القائم على مجموعة من المعتقدات والأساطير ، فى ضمنها ما يرويه (ليو) بحرقة ، فى حين يدحضه غارودى وآخرون بوصفه خرافة مصنوعة لا غير .

وإزاء هذه المستجدات ، لا تبدو الثقافات المستضعفة رهينة لحظة الاستضعاف ارتهانا تاما ؛ فثمة انتشالات لها تجرى داخل المركز الحضرى الأوربى ، على الرغم من أن هذه الانتشالات محدودة الأثر . أما حتمية التداخل الثقافى الكونى فإنها تجبر ثقافات التخوم ، أو المغلوبة فى ظل مواقع القوى الحالية ، على لزوم الانعتاق من انكفائها ، والخروج على عزلتها بسعى آخر ، على الدولة العصرية أن تكون طرفاً فيه عندما تستعيد وجهها بوصفها متولدة عن الثقافة الوطنية ، وليس خصماً عتياً لها ، يتصيد منها ما يعنيه ضمن الوظائف الإعلامية الموضوعة لخدماته الآنية . إن المتغيرات الكبرى لم تزل تتجه لتعزيز الهيمنة الأعظم لكن انعتاق عصب الفكر من عقاله داخل التخوم الكونية قد يتيح تحولاً ما نحو تكافؤ أوسع بين وجهات النظر والاتجاهات والمواقف ؛ فالقرية الكونية تصغى مضطرةً إلى الأصوات البليغة القوية ، مهما تفاوتت الآراء بشأن هذه ، كما يتأكد فى جوائز نوبل وداخل سوح الحوار الفكرى . ومثل هذه الوقائع القليلة لا تعلى سنةً على حساب أخرى ، لأنها تعترف للأصوات والثقافات بخصوصية التباين والاختلاف أولاً ، وبتجاور الخطابات ما بين طاغ ومناكد ثانياً ، بما يعنى تزعزع نزعة القياس والإجماع، والإذعان أيضاً لحقيقة غياب النسب (الأصيل) المتصل فى الثقافات التى تتشكل فى مهادات حديثة ضمن شروط القوة والانتشار والهيمنة فى الداخل والخارج منذ ما يسمى بعصر النهضة الأوربى .

الهـوامش

١- ويمكن أن يمر المرء على كتابات لويس عوض وحسين مروة وغالى شكرى ، والطيب تيزينى ، وبخاصة كتاب عزيز السيد جاسم فى الطبقة والأمة وديالكتيك العلاقة المعقدة ما بين المادية والمثالية (النهار ١٩٨١) ، والحضارة والاغتراب (دار الأندلس ١٩٨٧) . وأهم من ذلك تحليلاته لبنية الأحزاب فى المشرق العربى ، والعراق بخاصة ، فى مجموعة كتبه عن دارى الطليعة والمؤسسة العربية للدراسات (١٩٦٩-١٩٧٧) ، وتلك الخاصة بحق المرأة (المؤسسة العربية ١٩٨٠) ، والمفهوم التاريخى للمرأة (بغداد ، ١٩٨٧) ويستخدم تعبير (الثالثية) لمشاركة الثورة القومية (متمثلة فى عبد الناصر ومريديه من قادة الثورات والانقلابات) فى مؤتمر باندونج وكتلة عدم الانحياز ، على الرغم من أن مثقفين كإعجاز أحمد يردون هذا الاطلاق لشدة تباينات المواقف ، والاتجاهات ، داخل الكتلة ، وبين الجهة الواحدة وشعوبها .

٢- (N.Y.:Rand,1969),19 .

٣- *In Theory :Classes, Nations, Literatures* (N.Y.:Verso, pb. 1994), 214.

٤- For A. Osman (London: Harper Collins, 1992)' and on R. Schwab, see E. Said, *The World, The Text and the Critic* (N.Y.: Vintage, 1991) 248-267 .

٥- See my *Scheherazade in England* (Washington: 3 Continenta, 1981) on Norman Daniel and others . Bibliography.

٦- (N.Y.: Harcourt. 1994) (flapjacket).

٧- (الترجيعات : نظرية التفاعل فى الشعر العربى المعاصر) علامات . ج٢٤ ، م٦، يونيه ١٩٩٧ ، ٤٦ – ٧٨.

٨- ويراجع حول هذا الموضوع عبد الغنى الملاح ، المتنبى يسترد أباه (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات ، ط٢، ١٩٨٩) .

٩- تراجع تلخيصات جراف لما يبدو تضاداً بين موقفين ، فى G.Graff, *Literature Against Itself* (Chicago :Chicago U.P., 1979), 23 .

١٠- *The Orientalist Canon in theHumanist Tradition* , EDS, The Canon. Ed. H. Ajroud (Manouba, 1996.)

١١- *The Western Canon*, 205-206 .

١٢- ويراجع فى هذا الأمر (الفضاء المباشر لمتشابهات ألف ليلة وليلة) ، ١٥٣ – ١٧٤، فى سرديات العصر الإسلامى الوسيط ، للمؤلف (بيروت : المركز الثقافى العربى ، ١٩٩٧) .

١٣- تعبير عزيز السيد جاسم فى تمييز التوظيف المتعدد للهيمنة عن غيره . تراجع آخر مقالاته قبل اعتقاله (النخبة والفكر) ، كانون الأول ١٩٩٠ و ٦ كانون الثانى ١٩٩١ ، و ١٦ كانون الثانى ، العراق ، جريدة يومية .

١٤- "A No- Fault Holocaust, " U.S. New & World Report, July 21,1997, 14.

سادساً:

مشكلات من الواقع النقدى

مستقبل النقد ، غربة السياق :
من إشكاليات المثاقفة فى النقد الأدبى العربى الحديث

سعد البازعى

فى العقد الثالث من القرن العشرين حدث التقاء طريف وغنى بالدلالة فى الوقت نفسه بين اثنين من قادة الفكر والثقافة فى سياقين مختلفين، التقاء فكرى تضمن ، على الرغم من كونه التقاء ، قدرا من الاختلاف يفوق ما تضمنه من الاتفاق . ففى ذلك العقد اتفق أن اهتم الفيلسوف الألمانى « إدموند هوسرل » بالفلسفة الديكارتية التى اهتم بها «طه حسين» على النحو الذى نعرف ، ليتضح مما كتبه كل منهما أى مفصل ربط ما بين تلك الاهتمامات ، وأى بون شاسع ظل بينها برغم الارتباط ، ثم أية دلالات كمنت فى الاهتمامات بالنسبة للسياق الذى أُنتجت فيه النصوص . عاد زعيم الظاهراتية (الفينومينولوچيا) «هوسرل» فى محاضرة ألقاها فى السوربون بباريس عام ١٩٢٩ إلى الفيلسوف الفرنسى لتأكيد مبدأ أساسى فى فلسفته ، واستدعاه طه حسين ، كما هو معروف ، لدعم توجهه المنهجى العقلانى فى نقد الشعر الجاهلى وغيره من أوجه التراث العربى الإسلامى . وملاحظاتى الآتية تنطلق من مقارنة ما كتبه ذانك العلمان فى تناولهما لديكارت، وتسعى من خلال استمرار المقارنة لنصوص بعض من تلاهما من المفكرين والنقاد فى الغرب والعالم العربى إلى استكشاف بعض المشكلات التى وسمت التفاعل النقدى الأدبى العربى الحديث مع الغرب، مُشكّلة السياق الذى حكم ذلك النقد ماضيا، ويَعِد بمواصلة التحكم فيه مستقبلا أو فى المستقبل المنظور على الأقل . فلا بد أن ثمة مغزى وأهمية لأن يستعين «هوسرل» و«طه حسين»، اللذان أسسا لتيارات فكرية نقدية بل أدبية مهمة فى بيئتيهما الثقافية ، بفيلسوف العقلانية فى القرن السابع عشر . ومع أن اهتمام هذه الورقة لن يتجه إلى «هوسرل» ، فإن الفيلسوف الألمانى يمنح هذه الملاحظات فرصة للمقارنة بين ما يبحث عنه فيلسوف أوروبى عند فيلسوف أوروبى آخر سابق له ، وما يبحث عنه عند الفيلسوف القديم نفسه ناقد ومؤرخ أدبى ينتمى إلى سياق ثقافى مغاير كالعالم العربى .

وإن كان من أهمية للمقارنة التى تتضمنها هذه الملاحظات فإنها تأتى من حيث هى نتيجة التوقف عند مفصل إشكالى فى علاقة النقد العربى بالنقد الأوروبى أو الغربى إجمالا؛ مفصل يتحكم فى عموم العلاقة العربية الأوروبية على مستويات مختلفة، منها النقد

الأدبي ومنها الأدب، بل منها الثقافة العربية عموما من حيث إنها تدخل مع الثقافة الغربية في علاقة لا مناص منها . والهدف هو الكشف عن ذلك المفصل في وقت يسعى فيه النقد الأدبي العربي إلى تعرف مشكلاته وتوجهاته بعد مرور ما يقرب من القرن منذ حركة الإحياء التي اكتسبت الكثير من قوتها ومشكلاتها الرئيسة في الوقت نفسه من علاقتها بالثقافة الغربية . لقد كانت تلك الثقافة الغربية وما تزال قَدَرنا الإشكالي الذي سعى البعض إلى رفضه محتميا بالتراث ، وسعى البعض الآخر إلى التصالح معه تحت صيغة التراث نفسه أحيانا وتحت صيغة تراث آخر أحيانا أخرى ، هو التراث الإنساني، ومفاهيم كالعالمية أو العولمة ووحدة العلم والثقافة الإنسانية وما إلى ذلك . لكننا نعلم أن ذلك لم يُجْد كثيرا لأنه حتى التراث لم يستطع البقاء بعيدا عن التأثير الغربي في تحقيقه وفهمه ، وما محاولة طه حسين إعادة ترتيب العلاقة بالشعر الجاهلي إلا مثال حي على ذلك الاشتباك مع الثقافة الغربية حتى في واحدة من أكثر المسائل خصوصية في الثقافة العربية .

ديكارت بين طه حسين وهوسرل :

شهدت نهاية العقد الثالث من القرن العشرين لحظة اللقاء الفريدة التي ربطت بين «هوسرل» و «طه حسين» من جهة والفيلسوف الفرنسي «ديكارت» من جهة أخرى . ألقى «هوسرل» في باريس عام ١٩٢٩ محاضرتين دُمجتا فيما بعد ونشرتا تحت عنوان واحد هو (تأملات ديكارتية : مقدمة للفينومينولوجيا) ، وتناول طه حسين الفيلسوف الفرنسي في كتابه المعروف «في الشعر الجاهلي» الذي نشر عام ١٩٢٦ لا من خلال كتاب «التأملات» وإنّما من خلال كتاب «المنهج» ، لكن المهم هو هذه الاستعادة لديكارت . وفي الاستعادتين سمة مشتركة أولى هي الشعور بتأزم ثقافي يستدعي مثل تلك العودة ؛ تأزم جعل كلا المفكرين على اختلاف نوع التفكير الذي اتسم به كل منهما ، يلجآن إلى ديكارت مفتاحا للحل . وديكارت بالنسبة لكليهما رمز لعقلانية مفتقدة ومنهج من مناهج التفكير آن أن يُستعاد . لكن بين العودتين وأهدافهما والمفاهيم المحيطة بهما بون شاسع، هو في تقديري ما يفصل الثقافتين الأوربية والعربية وما ترتسم في فجوته سمات الاختلاف في الظروف والتوجهات ، وهو أيضا ما يجمع تلكما الثقافتين في لحظتين تاريخيتين ربطتا مصير إحداهما بالأخرى .

ولو توقفنا عند «هوسرل» أولا لوجدنا أنه طرح رؤيته لديكارت في ظروف بالغة التأزم في أوربا على المستويين السياسي والعسكري ، فقد كانت أوربا قد انتهت للتو من

الحرب المدمرة الأولى وابتدأت تشهد التوترات التى أعقبتها والتى أدت مع مطلع الثلاثينيات إلى تسلم النازية للسلطة ، الأمر الذى كان مقلقا بالنسبة لفيلسوف من أبوين يهوديين . غير أن هوسرل كان مطاردا أيضا بتأزم من نوع آخر وبالغ الخطورة بالنسبة له؛ ذلك هو التأزم الثقافى المتمثل فى حلول ما أسماه «هوسرل» بـ «الأدب الفلسفى » أو الكتابات الفلسفية بدلا من الفلسفة الحقيقية ، أو حلول مجموعة من أساتذة الفلسفة بدلا من الفلاسفة ؛ وهو ما اعتبره «هوسرل»ترديا فى الحالة التى وصلت إليها الفلسفة والعلوم المعاصرة ، والإنسانية منها بوجه خاص ، واحتداد الحاجة إلى عملية إصلاحية عميقة تعيد تأسيس البناء. وجاءت ظاهراتية «هوسرل» بوصفها توجها عقلانيا أونطولوجيا يَعِدُ بعقلانيته وصرامته المنهجية أن يكون الإصلاح المنتظر . كان ذلك منطلق وقفة «هوسرل» فى باريس حين راح يستدعى رائد العقلانية الأوروبية الحديثة الذى سبق أن واجه مشكلة مشابهة تجعله أنموذجا مفيدا للتأمل والاحتذاء، مع اختلاف التوجه بين الفيلسوفين بوجه عام . وقد أبرز «هوسرل» ذلك الاختلاف فى تأكيده على أنه لا يدعو إلى إعادة تبنى مضمون التأملات الديكارتية ، وإنما إلى العودة إليها كأنموذج فى التناول ، أى كمنهج عقلانى عام يعتبره «هوسرل» مقدمة للنزعة الذاتية المتعالية Transcendental Subjectivism التى تقوم عليها الفلسفة الظاهراتية . يريد «هوسرل» ، بتعبير آخر أن يعود لا إلى محتوى الفلسفة الديكارتية وإنما إلى روحها؛ الروح التى سوف « *تكشف [فى أعمال ديكارت] وللمرة الأولى عن المعنى الحقيقى للرجوع الضرورى إلى الذات* ...» (١) .

هذه العودة إلى الذات التى أشار إليها «هوسرل» لا تتوقف دلالتها عند المعنى الفردى أو الإبستمولوچى الفردى ، وإنما تكتسب فى السياق التاريخى الذى طُرحت فيه والذى يؤكده سياق هوسرلى آخر دلالة ثقافية مهمة . فحين يوضع ذلك التراجع إلى الذات فى سياق ما يعرف بالفينومينولوچيا الثقافية الهوسرلية فإنه لن يعنى غير إحياء ما سماه الفيلسوف الألمانى فيما بعد «الغاية الكامنة innate entelechy » لأوروبا ، أى الروح الفاعلة التى تحفظ استقلال أوروبا وتفوقها والتى تجتذب الجماعات الإنسانية الأخرى « *إلى أوربة نفسها باستمرار ، بينما نحن، لو فهمنا أنفسنا كما ينبغى ، فلن نهند [Indianize] أنفسنا ، على سبيل المثال*» (هوسرل ١٥٧)(٢) . لقد أراد «هوسرل» إذن أن ينقذ أوربا من تأزمها باستعادة اللحظة التاريخية الفكرية التى اتخذ فيها «ديكارت» خياره العقلانى القادر على إعادة أوربا إلى ذاتها . فدعوته تراثية سلفية بالمعنى الأساسى للكلمة ؛ دعوة العودة إلى ماض قادر على بعث روح التفوق، التى رأى الفيلسوف

الألماني تأصلها في أوربا، على الرغم من غيابها المؤقت بانحراف العلوم والفلسفة عن خطها، وبتأثير الضربات الهمجية العسكرية في الحرب الأولى .

هذا الموقع المتفوق لأوربا كان منطلقا لطه حسين في دعوته المعروفة لإعادة النظر في صحة الشعر الجاهلي وغيره من خلال المنهج الديكارتي : فنحن بوصفنا عرباً « *سواء رضينا أم كرهنا فلابد من أن نتأثر بهذا المنهج في بحثنا العلمي والأدبي كما تأثر من قبلنا به أهل الغرب . ولابد من أن نصطنعه في نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب في نقد آدابهم وتاريخهم ؛ ذلك لأن عقليتنا قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغير وتصبح غربية ، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية* » [٣] (*في الشعر الجاهلي ٤٥*) . ولعل من الواضح أن طه حسين لم يرد من ديكارت فلسفته وموقفه الوجودي والمعرفي (الإبستمولوجي) بقدر ما أراد حضوره الرمزي ؛ أراد من خلال أوروبية ديكارت أن يكرس ذاتا ثقافية مغايرة تساعد على التخلص من هيمنة التقديس لبعض نصوص التراث العربي الإسلامي، كما يذكرنا عبد الله العروي في تساؤله : « *أفلم يكن يريد بالأحرى تشكيك العرب في ماضيهم . ومهاجمة إعجابهم الذاتي بتراثهم ، ولكي يشق الطريق لإصلاحات ليبرالية أجنبية الجوهر ، فكانت تستثير لهذا السبب حالات مقاومة قوية؟* » [٤] .

ثمة شبه إذن بين «هوسرل» و «طه حسين» في انطلاقهما من موقف براجماتي أساسا ، موقف استثمار للتاريخ لتجاوز حالة تأزم ثقافي ؛ و «ديكارت» هو الحل بوصفه رمزا لعقلانية مبتغاة وتراث فلسفي أو ثقافي مغاير . هذا بالإضافة طبعا إلى تأكيد الخطاب «الطه حسيني» لمقولة «هوسرل» بشأن تفوق أوروبا وحاجة غير الأوربيين للتأورب (*في مقابل عدم الاحتياج الأوروبي للتهند ، كما يقول هوسرل !*) . ولكن هذا التشابه ينطوي على اختلاف ينبغي عدم تغييبه والتهاون به . فالتأزم هنا غير التأزم هناك، وحضور ديكارت في أحد السياقين غيره في الآخر . فـ «هوسرل» حين يستعيد «ديكارت» إنما يستعيد مفكرا من السياق الحضاري والفلسفي نفسه ، ويسعى إلى تجديد الحياة في تراث فلسفي متجانس ومتصل زمانا ومكانا . فـ «ديكارت» بالنسبة لرائد الظاهراتية يمثل التفكير الفلسفي الأوروبي الصحيح، لذا فالتراث الذي يمثله المفكر الفرنسي هو التراث الفلسفي الأوروبي الذي كاد ينقطع بتأزمات القرن التاسع عشر. لكن استعادة «طه حسين» تنطوي في المقابل على كسر للسياق الثقافي بأكمله لاستدعاء نسق فكري يتخطى رموز الثقافة العربية ، الذين كانوا أيضا من رموز العقلانية فيها ، كالجاحظ والكندي وابن

رشد، إلى مفكر من نسق فكرى وثقافى مغاير تماما أو «أجنبى» ، كما يعبّر «العروى». هذا النسق لا يتوقف عند كونه أوروبيا فى بُعْدَيه الثقافى والإثنى ، بل إنه مقترن بالتاريخ الأوربى نفسه فديكارت بالنسبة لطه حسين هو أوروبا وليس هناك ما يشير إلى أهمية كون «ديكارت» من القرن السابع عشر أو التاسع عشر . يتضح ذلك فى ناحيتين :

الأولى : أن «طه حسين» لم يكن يعنيه كثيرا ما كان يشكو منه «هوسرل» وغيره من تأزم تعيشه أوروبا ما بعد الحرب الأولى ، ويجعلها من تلك الزاوية فى حالة سيئة لمن يريد احتذاء نموذجها الحضارى . فعلى الرغم من ثقة «هوسرل» وغيره من الأوروبيين آنذاك بتفوقهم الحضارى وكون أوروبا تطرح النموذج الذى تحتاجه الشعوب الأخرى ، فإن تشخيصهم الوضع الأوربى فى المرحلة التى كان «هوسرل» يحاضر أثناءها يوحى بأنهم لم يكونوا لينصحوا الشعوب الأخرى بتمثل التجربة الأوروبية فى تلك المرحلة تحديدا . فمن وجهة نظر «هوسرل» كانت أوروبا غائبة عن «غايتها الكامنة » التى تمنحها التفوق وتشد الآخرين إلى التأورب. ففى ذلك الغياب ساد ذلك النوع من العقلانية الذى كان يشكو منه «هوسرل» وبعض معاصريه ؛ النوع الذى خيم على أوروبا وأدى إلى هيمنة التفكير الإمبيريقى الموضعى الضيق الأفق فى تهميشه للذات كطريق للمعرفة و حصره الحقيقة فى معرفة ماهو خارج الذات، على حسب تشخيص «هوسرل» فى الفلسفة وأزمة الإنسان الأوروبى(٥)، بينما السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة ، على حسب ما يراه فيلسوف الظاهراتية ، هو الذات مجردة من كل شيء لتكون معبرا من ثم لتعرف العالم تعرفا لا تشوبه شائبة من شك. والمعروف أن «طه حسين» لم يكترث بتحديد العقلانية التى يريد، أو بالدلالات المعقدة للعقل والعقلانية، وهو لا يلام على هذا، لأن انشغاله ليس فلسفياً، والأقرب هو أنه أراد المعنى الأساسى للعقلانية ؛ وهو الاعتماد على العقل والمنطق بدلا من العاطفة والخرافة .

الثانية : أن «طه حسين» لم يبد أيضا ما يشير إلى اهتمامه - أو حتى وعيه - بأن «ديكارت» لم يبتدع منهج الشك فى الأساس إلا للوصول إلى يقين يدحض به تيارا شكوكيا ساد فى عصر النهضة عند أمثال « إيراسمس» و « مونتين » (أو مونتانى Montaigne) امتداداً للشك الذى عُرف به الفيلسوف اليونانى «بيرون الأيلى» حوالى القرن الرابع قبل الميلاد، ونُسب إليه فيما يعرف بـ «البيرونية»

Pyrrhonism كما يذكرنا بعض من درسوا هذا الموضوع من الباحثين الغربيين، مثل صاحب كتاب (تاريخ مذهب الشك من إيراسمس إلى سبينوزا) وصاحب كتاب (ديكارت ضد أصحاب مذهب الشك)(٦) ، بل إن المعروف عن ديكارت هو تدينه الكاثوليكى الذى كان هاجسا وراء شكوكيته الباحثة عن اليقين العقلانى بوجود الله ، كما تمثل ذلك فى تدليله المشهور على ذلك الوجود . وطه حسين فى هذا مختلف جدا عن «هوسرل» الذى انطلق من إدراك المضمون الفلسفى للديكارتية وأعلن عدم حاجته إليها .

لقد جاء التوظيف عند طـه حسين جزئيا وغير دقيق فى تمثله الديكارتى ؛ الأمر أنتج تناولا إيديولوچيا غائما للثقافة الأوروبية (٧) . كما أنه توظيف قام على تجاهل السياق الذى نشأ فيه المنهج وما يحوط ذلك من خصائص وينتج من مشكلات . وكما سنرى فقد ظلت هاتان السمتان من التوظيف«الطه حسينى » (غياب الدقة ، ومجانبة السياق) ضمن المسعى البرجماتى العام المشدود إلى أوروبا فى صميم المثاقفة العربية للمذاهب النقدية الغربية عند الكثيرين سواء كانوا من الرواد أو من المتأخرين . يقول صلاح فضل : «*فعندما أخذنا فى التعرف على هذه المذاهب [النقدية] ، وخضع بعضنا لتأثيرها ، فقدت أهم سمتين لها ، وهما تجذرها فى الواقع الحضارى المباشر ، استجابة لتطوره الداخلى ومعطيات ذاكرته التاريخية ، كما فقدت عنصر التعاقب فى خط زمنى مستقيم فعلقت أمشاجها بنا دفعة واحدة، وتحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة ومبادئ نظرية متنامية إلى بعض الاختراقات الفردية، والنزعات المحدودة الأثر، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب مجالنا الأدبى، وتوجيه إنتاجه*»(٨). غير أن هذه الحالة التاريخية من فوضى المثاقفة لم تعد قائمة ، كما نفهم من كلام صلاح فضل نفسه فى موضع تال من محاضرته حول «إشكالية المنهج فى النقد الحديث» ، فهو يتحدث عن تحول جذرى فى منظور النقد؛ تحول يتركز «فى استقلاله المنهجى عن الأدب ، واعتماده على معطيات تحليلية، ومنطلقات علمية، ترتبط بتطور العلوم الإنسانية، وتصلح للتطبيق على أى إبداع أدبى دون تمييز فى الزمان والمكان » (نفسه ٣٩٥). إننا إذن أمام تبرير آخر للذهاب إلى الغرب؛ تبرير يستبدل بتغريب الذات أو أوربتها الدخول فى عالمية تكتسب هويتها من خلال الغرب، وتنتج عن انفصال العلمى عن الأدبى فى النقد الغربى. ولست أدرى كيف يمكن تبرير هذا الاستبدال ؟ وهل يحل الانفصال المشار إليه بين النقد والأدب مشكلة التداخل الثقافى التغريبى العسير الذى يشير إليه فضل فى بداية محاضرته؟

إن الانفصال العلموى (أى النازع إلى العلمية) بين النقد والأدب ، أو تبلور الشخصية العلمية للنقد، الذى يشير إليه فضل هو ما بدا أنه سيحدث فعلا فى أوروبا وأمريكا فى أواسط هذا القرن، لا سيما فى إحصائيات الأسلوبية وفى الرسوم البيانية وأشجار التراكيب والدلالات البنيوية التى استمدت الكثير من شخصيتها العلموية من مكتسبات اللسانيات . ولكن تلك الذروة ما لبثت أن تطامنت تحت مطارق عدة، لعل أبرزها مطرقة الفكر ما بعد البنيوى وما بعد الحداثى وفى مقدمته التوجه التقويضى : المطرقة التى ببلوغ الثمانينيات كانت قد دمرت وثوقية الحلم الأسلوبى / البنيوى، وأدخلت النقد فى فضاء قلق احتلته توجهات أخرى أقل ثقة بإمكانات الوصول إلى العلمية . غير أن الناقد العربى فى التسعينيات ما يزال يتحدث عن المرحلة السابقة؛ وكأنه بذلك يؤكد مصداقية النتيجة التى توصل إليها «عبد الله العروى» فى ملاحظته على المثقفين والمفكرين العرب فى مطلع القرن الذين أخذوا تصورهم للغرب ، كما يقول ، من آراء تبسيطية غربية، مضيفا: « *وهكذا فإن كل شىء يجرى كما لو أن الشرق ، لدى محاولته فهم ذاته ، جعل من ذاته عالم آثار مستعيدا أشكال الوعى الغربى المتخطاة* » . يتضح ذلك فى كثير من محاولات الإفادة العربية من النقد الغربى المعاصر، لاسيما اتجاهات مثل الأسلوبية التى عرف بها صلاح فضل وغيره، ومثل البنيوية والماركسية التى اشتهر بها آخرون فى تأوربات أخرى ربما عرفها أصحابها بوصفها التحامات مع ما هو عالمى وعلمى وتقدمى؛ ومن ثم متجاوز لحدود الزمان والمكان ، وإن كان الأقرب هو أنها لم تلتحم إلا بما هو أوربى بالمعنى الذى أشار إليه «هوسرل» .

فى بقية هذه الورقة سأتوقف وقفة رئيسة عند بعض محاولات الإفادة هذه فى النقد الأدبى من حيث إنها تبرز بعض خصائص المثاقفة النقدية العربية مع مناهج غربية محددة، وأيضاً من حيث إنها تساعد على تبيّن الصورة الكلية لتوجهات النقد العربى الحديث فى سعيه للنمو من خلال ما يطرحه النقد الغربى ، وفى بدء هذه المناقشة لابد من الإشارة إلى أن نقد هذه المساعى لا يعنى عدم إدراك أهمية الهدف الذى تسعى إليه ، ولا غياب التعاطف مع محاولاتها ؛ فهى المحاولات التى تشكّل صلب النقد العربى الحديث . كما أن الورقة لا تغفل الأهمية الإجمالية لما أنتجه أولئك من نقد، لا سيما العلمى منه؛ فما فيها من نقد محصور فى الكيفية التى قوربت بها مناهج معروفة . إنها مناقشة تتأسس على الوعى لابمشروعية التفاعل فحسب بل حتميته والحاجة الماسة إليه، لكن إيضاح هذا وتأكيده لا يعنى فى المقابل تغييب الموقف النقدى من تلك المحاولات بإبراز خصائصها

والتوقف عند مشكلاتها . فنحن بحاجة ماسة إلى النقد وإلى نقد النقد ؛ وفى تقديرى أن هذا الأخير لم يصل فى العالم العربى بعد إلى أشده دراسة وتحليلا ، لاسيما فى الموقف إزاء تلك الحالة البالغة الإشكال التى تمثلها المثاقفة مع الغرب ، فما زالت الدراسات التى تقوم الحركة النقدية العربية قليلة بالقياس إلى ما ينتج من نقد للأدب والثقافة عموما .

الأمثلة التى سأتناولها مستمدة فى المقام الأول من توجه بارز فى المشهد النقدى العربى الحديث هو النقد البنيوى . والمعروف أن البنيوية قد عُرفت فى العالم العربى بصورتيها الرئيستين : الشكلانى والتوليدى أو التكوينى ، لكن الصورة الأخيرة هى الأبرز ، وربما الأكثر شيوعا ، سواء فى المغرب أو المشرق العربى ؛ ولذا فسيتركز النقاش حولها .. وسأبدأ ملاحظاتى هذه بتحديد أربع سمات رئيسة عامة ليس من الصعب تبينها للمتأمل فى تطور الخطاب النقدى العربى الحديث ، أو الحداثى ، أثناء تعامله مع الفكر النقدى الغربى، ليس فى كل ذلك الخطاب وإنما فى جانب كبير منه ، كما أن ذلك يتضح فى جانبيه التنظيرى والإجرائى التطبيقى على الأعمال ، وإن اقتصرت ملاحظات هذه الورقة على الجانب التنظيرى .

الأولى : السمة الأيديولوجية المتمثلة فى سعى الناقد العربى إلى مقاومة الفكر التقليدى المحافظ فى الثقافة العربية الإسلامية فيما يتصل بالنقد والأدب ؛ وذلك بتوظيف خطاب حداثى ذى منزع ليبرالى أو تقدمى - يسارى .

الثانية : النظر إلى الغرب بوصفه قيادة ثقافية للعالم ينبغى الاقتداء بها أو التعلم منها، إما بوصف ذلك معبرا للتحرر والتقدم، أو بوصف الثقافة الغربية إرثا إنسانيا مشتركا، وأن العلم لا يفرق بين شرق وغرب أو ، أخيرا ، بوصف الغرب توجها تفرضه «العولمة» ، أى تحول العالم إلى «قرية صغيرة» تحكمها مؤثرات واحدة. وغالبا ما تكون هذه الاعتبارات، أو بعضها، مجتمعة ومتداخلة. وغالبا ما يقتضى الاقتناع بهذه الناحية المطالبة بدقة التطبيق المنهجى ووضوحه .

الثالثة : السمة العملية البراجماتية التى تؤدى إلى الابتعاد عن السياق المنهجى والثقافى للمفاهيم والمناهج المستعارة، إما جهلاً بها أو تهمشياً لها ؛ وذلك إما تغليباً للمصلحة الذاتية - المحلية أو عجزاً عن فهم السياق الأصلى وصعوبة النظر إليه .

الرابعة : هى الاضطراب وعدم الوضوح والخلط فى المفاهيم والمناهج والسياقات، على نحو يتضح فى التنظير مثلما يتضح فى الممارسة الإجرائية .

للتدليل على هذه السمات تتناول الورقة نصوصا نقدية لثلاثة من النقاد العرب المعاصرين هم : سامى سويدان ويمنى العيد وكمال أبو ديب . وانتقاء هؤلاء إنما جاء لتوافق طروحاتهم مع الأطروحة الرئيسية لهذه الورقة . لكن من الضرورى أن أشير مبدئياً إلى أن ملاحظاتي على أعمال هؤلاء لم يقصد منها أن تكون تقويما لجهودهم النقدية بشكل عام ، وإنما هى محصورة فى النصوص المدروسة فحسب .

١- سامى سويدان : أيديولوچيا النقد ونقد الممارسات

أحد الأمثلة على السمة الأولى ، وهى النقد الأيديولوچى ، نجدها لدى سامى سويدان فى تقويم صدر حديثا لتوجهات النقد العربى الحديث ضمن كتابه جدلية الحوار فى الثقافة والنقد (١٩٩٥). يقدم سويدان رؤية تؤكد أن النقد العربى الحديث حقق الكثير من النجاح فى التصدى لما يشير إليه بالنقد التقليدى أو القديم فى العالم العربى : " إن الناظر فى حركة النقد العربى عامة لا يسعه إلا أن يلحظ، إزاء ما يتحقق فيها من تقدم إجمالى للحديث باتجاهاته المختلفة ، اندحار القديم والتقليدى أو فى أسوأ الأحوال انحساره وتراجعه المتزايدين إلى مواقع دفاعية وخلفية..."(٩) . وتتضح المفاضلة بين التوجهين النقديين فى التعامل مع التراث فى أن المنهجيات التقليدية ، على حسب تعبير سويدان ، « تكتفى غالبا بتكرار مقولات قديمة ، وتكثر فيها المغالطات وتعمها السطحية معظم الأحيان، وهى عندما لا تحمل الأذى إلى التراث الشعرى والأدبى فتمسخه وتشوهه وتحيله إلى إنتاج تافه ومنفر تسىء إليه عندما تجمده فى القوالب المتزمتة والحصرية وترميه فى هامش التضييق والإعاقة .."، وفى مقابل هذا "يعرف هذا التراث مع النقد الحديث تجدداً وتألقاً مستمرين فينهض تعبيرا فنياً متفرداً عن نزعات إنسانية عميقة وعن تجارب ذاتية فردية واجتماعية عامة محددة وعن جهود متفاوتة لابتكار أنماط مختلفة من التعبير وأبنية متميزة من التآليف وتراكيب طريفة فى القول ». ثم يجمل سويدان المفاضلة بين التوجهين فى عبارات تقابلية لا تترك شكا حول موقعه هو :" أحدهما يمثل الجمود والانغلاق والتخثر والاهتراء ، والآخر التحرر والانفتاح والتجدد والتطور " (جدلية الحوار ٢٢) .

فى مفاضلة سويدان موقف أيديولوچى واضح من ناحيتين : وثوقيته التعميمية التى لا تفسح مجالا لأية تعريفات للمقصود بالتقليدى أو الحديث ، فهذه كلها تجمل إجمالاً لا فرز فيه ، كأنما هى أكثر وضوحاً من أن تعرف ، وكأنها لا تلتقى فى تراث نقدى واحد ،

أو كأن التقليدى تحديداً ، طالما أنه لم يتأثر بعناصر أجنبية على حسب طرح سويدان ، لا يشتمل على مقولات نقدية عربية قديمة يسعى النقد العربى الحديث إلى استعادتها بين الحين والآخر ؛ والأخرى لغته الخطابية الشعارية التى تذكر بلغة البيانات السياسية العربية، فبرغم الاعتراف بوجود "النوايا الطيبة " لدى أصحاب المناهج التقليدية ، فإن الأشياء تتخذ وضعا تقابليا حاداً بلونين لا ثالث لهما ، كالتقابل بين الأبيض والأسود ، بل الخير والشر . وليس سويدان غريبا فى هذا ، فثمة لغة مشابهة تسفر عن نفسها أحيانا فى النقد العربى الحديث ، أو الحداثى ، مثلما تسفر عنها كتابات الذين يناوئون هذه الاتجاهات ويرفضون فكرة المثاقفة أساساً . فيمنى العيد ، كما سنرى ، وهى من نقاد الحداثة تمتدح التوجه النقدى البنيوى لدى محمد بنيس ؛ لأنه "يعارض المناهج التقليدية وطرق وصولها إلى النواة أو الرؤية ، تلك الطرق التى غالباً ما اتسمت بإطلاق الأحكام وإسقاط الآراء وتقرير الاستنتاجات اعتباطيا ... " (١٠).

لكن موقف سويدان، وكذلك يمنى العيد كما سنرى ، يتغير عند تحليل مناهج النقد الحديث نفسها ، فهو أكثر وعيا بمشكلات التنظير والممارسة المنهجية فى نقده لبعض التجارب ، كما فى نقد سويدان لتجربة يمنى العيد نفسها (والعيد فى نقدها لبنيس) . ففى فصل آخر من جدلية الحوار يقوم سويدان بتوجيه نقد نصى منهجى وصارم لتجربتى العيد ومحمد مفتاح فى الإفادة من المناهج النقدية الغربية لاسيما البنيوية . وهو في نقده هذا يصدر عن وعى معلن مسبقا فى كتابه حين يشير إلى الإنجاز النقدى العربى الحديث قائلاً : " رغم الأهمية الحاسمة لهذا الإنجاز الذى يمكن اعتباره نتيجة الجهود النقدية المتميزة منذ مطلع هذا القرن إلى اليوم فإنه شابه بعض أوجه ضعف وقصور تمثلت خاصة فى أمرين متحدين : الأول وسم المصدر الأجنبى (الأوروبى الغربى عامة) ، الذى يستند إليه النقد العربى الحديث فى طرحه النظرى للمنهجية التى يتبناها ، أطروحات هذا النقد بخصوصية تصوراته ومنطقه ولغته مع ما ينتج عن ذلك من هجنة واضطراب ... الأمر الآخر وهو وثيق الصلة بالأول وأشد خطورة منه يتعلق بالممارسة الميدانية لهذه المنهجية حيث يعم الاختلال وتكثر المغالطات ... " (نفسه ١٨) . النقد الذى يوجهه سويدان للعيد ومفتاح يتركز على هذا الجانب الآخر ، بينما يبقى الأول ، فيما يبدو ، متصلا بسوء الفهم الذى ينتج أحياناً عند تقديم النظريات النقدية الأجنبية والمتمثل فى تداخل ما يتضمنه المصدر مع ما يشرحه أو يضيفه الناقد العربى، بحيث يظن أن شروح الأخير أو إضافاته أو تصوراته الخاصة جزء مما جاء فى الأول . أو على الأقل هذا ما فهمته من

عبارة سويدان الملتبسة إلى حد ما .

فيما يتعلق بالمصادر المنهجية ، وهى مصادر غربية بالطبع ، يؤكد سامى سويدان أنه لا مفر من مقاربتها : " ففى وضع دولى يتميز بالعالمية (أو العولمة) وبالتفاوت بين أقطابه وملاحقها وبالتبعية التى يخضع لها الأطراف – ونحن منه وفيها – لمراكز السيطرة – الرأسمالية الغربية عموما – لا مناص من التأثر والتفاعل مع التطورات التى تعرفها فى هذه المراكز الدراسات الأدبية وما يتصل بها من علوم إنسانية ولغوية " (نفسه ١٨) . وإذا كان هذا أقرب إلي تقرير الواقع الفعلى ، فإن المشكلة تبقى فى الموقف إزاء ذلك التأثير الغربى وطريقة التعامل معه . النقد الذى يوجهه سويدان للعيد ومفتاح يوحى بأن المشكلة تتركز فى الدقة والوضوح فى الإفادة من المناهج الغربية ، لا فى تكييفها وممارسة دور أكثر وعيا بالواقع الثقافى، الإبداعى المغاير الذى تطبق عليه ، الواقع الذى تبدو يمنى العيد أكثر انشغالا به فى تجربتها . ويظهر أن سويدان هنا كأنما يوضح السمة الثانية من السمات التى أشرت إليها، السمة التى تنطلق من عالمية النقد الغربى وترى أن قصارى ما يمكن للناقد العربى أن يفعله هو أن يجيد الفهم والتطبيق لما يفرزه المشهد النقدى الغربى .

التركيز على الخلط فى المفاهيم والقصور فى التطبيق المنهجى فى نقد التجارب الأخرى يبدو متعارضاً مع وعى سويدان أن المسألة فى المثاقفة النقدية المنهجية مع الغرب تتعدى المفاهيم إلى الأسس :

> إن الإشكالات التى تنشأ عن النقل أو التقليد الميكانيكى للطروحات الألسنية الغربية فى النقد فى العربية تتعدى نطاق المفاهيم والمصطلحات المستعملة لتتناول الأسس المنهجية التى تعتمد ومدى ملاءمتها للموضوعات المطروقة وكذلك مدى صحة ما تبلغه من استنتاجات وأحكام ... (نفسه ٢٠) .

لكن هذه الأسس ، كما يتضح سريعا ليست أسسا معرفية ثقافية تعود إلى اختلاف فى الرؤية الحضارية الكلية ، وإنما هى اختلافات لغوية جزئية . فالحل ، كما يقترحه سويدان ، هو " الركون إلى لسانية عربية تنطلق من الأصول اللغوية وتتناول ما طرأ على الاستعمال اللغوى من تحولات خاصة فى المجالات الإبداعية المختلفة ، وتستفيد من الجهود العالمية فى اللسانيات ... " (نفسه ٢٠) . وهذا الحل وإن كان صحيحاً فى تصورى فإنه جزئى لأنه يتجنب الاختلاف الأكثر جذرية وهو تباين الرؤية الحضارية التى

تنعكس على العلوم نفسها ، فرغم كثرة الأسس المشتركة فى علم إنسانى كالألسنية ، إلا أن هذا العلم شأن غيره من العلوم ، الإنسانية بوجه خاص ، ليس كونيا ، ومناهجه ينبغى أن تخضع لمتغيرات اللغة نفسها وما تتأثر به اللغة من ظروف .

فى النقد الذى نجده لدى سامى سويدان إذن ما يؤكد السمتين المشار إليهما أعلاه، وهما تبنى نظرة إيديولوچية إلى النقد الحديث ، ثم اعتبار المناهج الغربية إرثا إنسانيا مشتركاً لا نكاد نحتاج فى تطبيقه أكثر من الفهم الصحيح لها والدقة فى استعمالها ؛ بمعنى أن المشكلة لا تكمن فى المناهج نفسها وإنما فى سوء توظيفها ؛ وذلك على النحو الذي أكده « صلاح فضل » فى واحدة من أقدم الدراسات التعريفية بالبنيوية فى العالم العربى : « وأهم ما ندعو إليه هو الاستيعاب النظرى الكامل لمبادئ البنائية قبل محاولة تطبيقها على الأدب العربى » (١١) ؛ وهذا يعنى القناعة بسلامة هذه المناهج وعالميتها وصلاحيتها للتطبيق فى كل مكان ، إن لم نقل كل زمان . ولعل من الواضح أن هذه القناعة هى تماما ما تسعى هذه الورقة لوضعه موضع التساؤل الممهد لرفضه رفضا تاما (١٢).

٢ . يمنى العيد : مفارقات التنظير ووعى الإشكالية

تطرح «يمنى العيد» فى كتابها "فى معرفة النص" واحدة من أكثر التجارب العربية النقدية إثارة للإعجاب فى مجال المثاقفة من ناحية ، والتأمل الذى لا يخلو من حزن على واقع النقد العربى الحديث ، من ناحية أخرى : الإعجاب لحدّة الوعى الذى تصدر عنه الناقدة فى مقاربتها المنهجية للنقد الغربى الحديث ، وإدراكها لما يكتنف تلك المقاربة من مشكلات ، والإعجاب أيضا للطموح الذى تظهره نحو تجاوز تلك المشكلات ، أما الحزن فهو للتعثر الواضح الذى تمر به تلك المحاولة الجادة على النحو الذى أوضح «سامى سويدان» جانبا رئيسا منه، وأسعى هنا إلى إبراز جانب آخر أزعم أنه لا يقل إن لم يكن أكثر أهمية، وإن كنت أقل تَقَصّيا من نقد سويدان .

فى تجربة العيد تتمثل السمات الأربع التى سبقت الإشارة إليها ، وهى النظرة الإيديولوچية إلى ما يشار إليه بالنقد التقليدى أو المحافظ ، واعتبار الغرب منطقة قيادة ثقافية عالمية ، والاهتمام بالجانب العملى من المثاقفة ، ثم التوظيف المضطرب للمفاهيم والمناهج والسياقات الغربية . غير أن العيد، على ما فى ذلك من مفارقة ، تقوم أيضا بمواجهة بعض أهم مشكلات المثاقفة التى هى بصددها من خلال ملاحظاتها العامة

على التجارب الأخرى ، لاسيما تجربة «محمد بنيس» فى استثمار البنيوية التكوينية (١٣) ، وإذا كان هذا النقد يخلِق مفارقة بين ما تنقده وما تقع فيه أحيانا ، فإنه يحتفظ بقيمته على المستوى النظرى على الأقل . كما أن وعيها بتلك المشكلات يدفعها لأن تكون أكثر إدراكا لصعوبة المحاولة ، ومن ثم أقل ادعاء من بعض النقاد الآخرين ، كما سيتضح من هذه الورقة .

تسعى الناقدة منذ البدء إلى تحديد توجهها النقدى المنهجى بالإشارة إلى *«الاتجاه الماركسى المستفيد من إنجازات البحوث العلمية على اللغة وعلى البنية ، والذى يشكل ، فى حرصه على كشف المستوى الإيديولوچى فى النص ، استمرارًا للاتجاه الجولدمانى (للنقد السوسيولوچى المسمى بالبنيوية التكوينية) .... »* . وبعد أن تؤكد أنها ليست بصدد الحديث عن توجهات النقد الحديث إجمالا تقول إنها اختارت *«العمل على النص انطلاقا من هذا التيار فى خطوطه العريضة ، واستنادا إلى المفهوم الماركسى فى مفهومه [هكذا] للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية .... »(فى معرفة النص ١١ - ١٢)* .

ويأتى مفهوم «معرفة النص » الذى تطرحه العيد فى سياق هذا التوجه النقدى الذى يتوسط بين الشكلانية والواقعية . لكن إدخالها لـ «لوكاتش» و«باختين» فى هذا السياق يخلق وضعا مضطربا، يخرج بالمنهج عن البنيوية التكوينية التى سبق أن نسبتها إلى «لوسيان جولدمان» (١٤) . ومع أن الناقدة تصف هذا المسار بأنه «المسار النقدى القلق ، الباحث فى النصوص الأدبية عن معرفتها فى بنيتها الأدبية »، فإن القلق الذى ينكشف نتيجة هذا الاضطراب قلق مُرَكّب ، بمعنى أنه قَلِق منهجيا فى الوقت الذى يوصف فيه بأنه قَلِق إبداعيا ، أو بتعبير آخر تقول يمنى العيد إن فى منهجها قلقا إبداعيا ، ولكن الواقع يقول إن فى منهجها اضطرابا غير إبداعى نتيجة تداخل الخطوط المنهجية ؛ فهى تبدو كأنها تختط مسارها الخاص دون أن توضح ذلك ودون أن تلاحظ ما يطرأ من تناقض بين ما تسير فيه وما سبق أن أعلنته فى البدء : « وهو [أى المسار الذى تصفه الآن] لئن كان مع «جولدمان» أميل إلى السوسيولوچيا ، إنه مع «باختين » كان أقدر على التقاط ما يمكننا أن نسميه بواقعية البنية الفنية » . وحين توضح الناقدة أنها تدرك كونها الآن تتحدث عن شىء آخر غير البنيوية التكوينية ، فإنها تعلن أيضا عما يتضمن أنها لاتعرف ماذا تريد بالضبط ، وأنها قد يئست من إمكانية التحديد والدقة : *«لن نُعَرِّف هذا المسار ، وإن كان تعريفه حاجة ماسة فى ثقافتنا النقدية العربية . نحن لسنا فى صدد الكلام على*

أي مسار .. » (نفسه ٦٨) . ومن الطريف أن هذا الاضطراب هو بالتحديد ما تجده فى تجربة «بنيس» ؛ فهى تأخذ عليه اتباع ما يسميه «الاجتماعية الجدلية» مساويا إياها بالبنيوية التكوينية ، دون توضيح للدور الذى لعبه كل من «لوكاتش» و«جولدمان» ، وما إذا كان الأول بنيويا تكوينيا بناء على المساواة بينهما . كما أنها تأخذ عليه اضطرابا فى المفاهيم عند الحديث عن «التيار» و« المنهج » ، «الاتجاه» ؛ فهو لا يميز بين هذه المفاهيم .

هذا الاضطراب المنهجي المفاهيمى ، ليس عند العيد وحدها ولكن عند من تتحدث عنهم ، هو بالتأكيد جزء من طموح للتميز على المستويين الثقافى العام والفردى . وهو غالبا مثير للإعجاب على مستوى الوعى والطموح المعبر عنهما . إن يمنى العيد تعبّر عن إدراكها للإشكالية الرئيسية التى تعتور المثاقفة مع الغرب فى النقد العربى الحديث ، تدرك أهمية الوعى الصحيح بتلك المناهج :

> *ومن هنا تظهر ضرورة تملك هذه المناهج النقدية الحديثة تملكا واعيا ، أى معرفتها معرفة علمية تخوّلنا تملكها . ومثل هذا التملك يشترط ، فى جانب من جوانبه الرئيسية ، معرفة بالأساس أو بالأسس الفكرية التى تنهض عليها هذه الجوانب ، إضافة إلى العلوم والتقنيات التى تستلزمها .*

(*فى معرفة النص* ١٢٠)

هذه المناهج العلمية تأخذنا إلى اكتشاف قلما توقف عنده النقّاد العرب الساعون إلى الإفادة من الغرب انطلاقا من عالمية النقد الغربي . فهذه «*مناهج ما زالت هى نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحيانا وعلى وظيفتها أحيانا أخرى . أى أن هذه المناهج ما زالت ، بدورها ، محاولات ، برغم الخطوات الكبرى والمهمة التى خطتها*. ومن هذا المنطلق تصل الناقدة إلى النتيجة الآتية :

> *وهذا ما يضع نقدنا الحديث ، المستفيد من هذه المناهج ، فى موضع القلق والاضطراب الدائمين ، ويفرض عليه ، للخروج من هذا الموضع ، العمل على تأسيس فكر علمى فى ثقافتنا قادر على المساهمة فى إنتاج مناهج نقدية علمية لها صفة الكونية* ..(١٢٠)

من المستبعد أن الناقدة ستقبل بجعل تجربتها في الإفادة ضمن سياق الاضطراب الذى تصفه في « نقدنا الحديث» ، وإلا لتوجّب عليها أن توضح ذلك فى موضعه ، إن لم تحجم عن المغامرة بما لديها من توصيف منهجي يعتريه كل ذلك الخلل في التنظير . لكن وعيها بالمشكلة التى تعتور النقد العربى الحديث، ودعوتها لمزيد من الوعى فى تملك مناهج النقد الغربى، وفى وضعها فى سياقها الإنسانى التساؤلى المحدود بنقص الاضطراب وضعف المحاولة، على النحو الذى يبعده عن الكمال أو شبه الكمال المتضمن فى طريقة التعامل العربى معه ، هذا الوعى لدى العيد الذى يشاركها فيه عدد من النقاد العرب وغير العرب ـ منهم الناقد العربى الأصل والعريق التجربة فى النقد الغربى «إدوارد سعيد»(١٥)ـ هو ما يمنح تجربتها قيمة معرفية ومنهجية ، وإن تجاوز ذلك مع مفارقة الاضطراب المشار إليه سابقا ، ومع مفارقة أخرى تتمثل فى تبنى مفاهيم غربية دون إخضاعها للتساؤل .

وفى الاستشهاد السابق ، كما فى كتاب «يمنى العيد» فى مجمله ، تتواتر الإشارة إلى العلم وكونية العلم والفكر العلمي وما إلى ذلك من مفاهيم غربية فى أساسها بل غربية قديمة تم تجاوزها فى أهم التيارات الفكرية والنقدية فى الغرب . فمن الذى يستطيع فى الغرب الآن أن يتحدث فى سياق البحوث الإنسانية ، عن كونية العلم ويقينيته وثباته بعد الرؤية التاريخية لتطور العلوم التى طرحها «توماس كون» فى ربطه بين ما أسماه بالنماذج السائدة والثورات العلمية ، و«ميشيل فوكو» فى حديثه عن الحقول المعرفية (إبستيمات) وشفرات الثقافة ، وبعد التقويض «الديريدى» ، وتحطيم ثوابت التاريخ الأدبى فى التاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية لدى هيدن وايت وستيفن جرينبلات ، وما إلى ذلك من تغيرات جذرية فى التفكير الغربى إزاء مفاهيم تقليدية كالعلم والحقيقة وما إليهما؟(١٦) لقد أعيد النظر فى كل ذلك وتغير ونحن لا نزال نعيد إنتاجه دون وعى أو تساؤل كافيين . طبعا قد يقال ، وبكل جدارة : ولم لا نحتفظ بمفهوم كالعلم ونؤمن بكونيته بغض النظر عما يراه الغرب ؟ أليس فى مطالبتنا بالتخلى عن هذا المفهوم وغيره تبعية ضمنية أخرى للغرب ؟ أليس التخلى بالتبعية تبعية أخرى ؟ والإجابة هنا هى أن من حقنا كما من حق الغرب وغير الغرب ، أن نحتفظ بما نشاء أو نرفض ما نشاء ، ولكن بعد تفكير كاف وبمبررات معرفية كافية . ومن المستبعد أن يكون الاحتفاظ بمفهوم العلم وكونيته فى النماذج المشار إليها هنا ناتجاً عن غربلة لهذا المفهوم .

إن الموقع الثقافى للناقد أو المفكر عموما من أهم ما يشكك فى مصداقية المنطق

العلمى فى العلوم الإنسانية بوجه خاص . ومن الطريف والمثير للمفارقة مرة أخرى أن يمنى العيد تتحدث عن هذا الموقع وأهمية أن يصدر الناقد عن وعى بأهميته، معيدا إنتاج ما يتناول من مفاهيم فى ضوء ذلك الموقع، فى الوقت نفسه الذى تتحدث فيه عن كونية العلم والتفكير العلمى وما إلى ذلك بوصفها مفاهيم تتضمن ما هو مطلق وتام الموضوعية :

> ليس المنهج قالباً جاهزاً فى حرفيته وتفاصيله ، المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم ، يتطلب ، مجرد تبنيها ، مقدرة شخصية وجهداً ثقافياً هاماً ، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق ، بل هو إعادة إنتاج لها ، قابلة للتبلور والتميز وخاضعة فى تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموقع الفكرى الذى منه تمارس ، ولعلاقتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التى تشكل حقل ممارستها (نفسه ١٢٤) .

الوعى بالموقع الثقافى الذى تؤكده العيد هنا يتناقض مع مفهوم الكونية فى العلم ، لأن الكونية تتجاوز نسبية الموقع إلى مطلق الصلاحية . لكن هذا الوعى هو بالفعل ما يصدر عنه الفكر المغربى الحديث وما تنبه له عدد من المفكرين العرب المحدثين أيضا . يذكرنا المفكر الغربى المهدى المنجرة فى مقالة بعنوان "الالتحام بين العلم والثقافة مفتاح القرن العشرين" بالأطروحات التى عبر عنها مفكران غربيان بارزان هما الفرنسى ميشيل سير Serres والبلچيكى الروسى الأصل إليا بريجوچين Prgogine . يقول الأخير : "أضحى من الملح على العلم أن يعتبر نفسه جزءا لا يتجزأ من الثقافة التى يتطور بين أحضانها"(١٧). وإذا كان هذا لا يعنى الأخذ التام بنسبية العلم ، لأن هناك الكثير مما هو كونى ومشترك فى مختلف العلوم ، فإن هذا الكونى والمشترك كاد يصبح هو السمة الوحيدة مع هيمنة العقلانية فى عصر ديكارت وبداية عصر التنوير، حتى بلغ الأمر حده الأقصى فى القرن التاسع عشر فى أطروحات الوضعية الفرنسية عند أوغست كونت، وفى الطرح الماركسى الذى صبغ التحليل الاقتصادى / الاجتماعى بإطلاقية العلم، على نحو لم يبدأ فى التراجع حتى جاء مفكرون ونقاد مثل ماشيرى وألتوسير وجولدمان وفريدرك چيمسون فى العقود الثلاثة الأخيرة . وقبل ذلك كان هوسرل يطرح فى مطلع القرن مساءلته لدعاوى الموضوعية الإمبيريقية فى الفلسفة وإن حاول من خلال ظاهريته أن

يؤسس لمعرفة مطلقة الوثوق . ولعل الفكر البنيوى فى الستينيات كان آخر متاريس التعلق بتلك العلمية المتهاوية . فمع تطور البنيوية كوريث للفكر والمنهج الشكلانى سواء فى الدراسات الأسلوبية أو غيرها جاء التقويض الديريدى وتطورات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية لتنسف ذلك التمترس الأخير .

والمفكر الذى اتكأ على أطروحاته النقاد العرب السائرون فى السياق البنيوى التكوينى ، وهو الرومانى الأصل لوسيان جولدمان ، أقام فكره ومنهجه على مساءلة جذرية لثوابت ومطلقات العلوم الإنسانية ، مثلما فعل هوسرل من قبل من زاوية مختلفة . فعند جولدمان ، كما عند سلفه وقدوته الفكرية / المنهجية البلغارى لوكاتش ، تحل الإيديولوچيا بوصفها مفهومًا أساسيا لفهم متغيرات الفكر والثقافة ومنها الأدب . فى كتابه «العلوم الإنسانية والفلسفة» (١٩٦٦) (١٨) ، يحدد جولدمان أن علمى الاجتماع والإناسة (الأنثربولوچيا) نتاج ما يسميه بـ " الرأسمالية المنظمة" التى حلت محل ما يسميه بـ "رأسمالية الأزمة" التى تقوضت فى أعقاب الثورة الروسية والحربين العالميتين . فقد جاء هذان العلمان ليحلا محل الفلسفة فى بعض مهامها الأساسية ، وليصيرا حليفين للرأسمالية الجديدة . ومن أوضح تعبيرات ذلك التحالف ، على نحو ما يقول غولدمان ، إلغاء التاريخ من دراسة البنية ودراستها دراسة شكلانية ، وذلك فى مفارقة واضحة لما عبرت عنه الفنون المعاصرة من موقف مضاد " للممارسات اللاإنسانية واللاثقافية " (العلوم الإنسانية والفلسفة ١٥) . وما يهمنا هنا هو هذه الرؤية التى تتجاوز تحييد "العلم" ومنحه صفتى الإطلاقية والكونية إلى إبراز تحيزاته ومحدوديته الفلسفية والاجتماعية بل السياسية. هنا يتحول علما الاجتماع والإناسة إلى تكوينات معرفية مؤدلچة ، أى مرتبطة برؤى ومصالح فكرية واجتماعية واقتصادية ذات تكوين تاريخى متغير .

لكن ينبغى أن نضيف هنا أن نقد جولدمان لم يكن للعلم بحد ذاته وإنما لبعض تمظهراته فى العلوم الإنسانية . فمشروعه الفكرى النقدى مرتبط بنظرة تقليدية للعلم عبر عنها فى استهلال كتابه " الإله الخفى " ، حيث أشار إلى أن العلوم المتصلة بالإنسان تصل إلى الحقائق الموضوعية الإمبيريقية التى تصل الفيزياء والكيمياء إلى ما يشابهها ولكن عبر طرق مغايرة . وهذه الحقائق التى تصل إليها العلوم الإنسانية " لابد أن تكون ذات طبيعة مؤكدة ويعتمد عليها بنفس القدر [الذى يعتمد فيه على العلوم الطبيعية]» (١٩). هذه النظرة إلى العلم نفسه هى التى تعرضت للنقد فى مرحلة ما بعد البنيوية فى الفكر الغربى.

٣- كمال أبو ديب : طموح التميز فى خطابية التمنهج

لا شىء يوضح تواضع التجربة النقدية العربية فى مجال المثاقفة أكثر من المقارنة بين التردد الذى يعيشه الناقد والمفكر العربى فى مراجعة منهج من المناهج المتبناة من الغرب والجرأة التى يقوم بها مفكر غربى بمراجعة لا المناهج فحسب وإنما العلوم التى تعود إليها تلك المناهج . فقصارى ما نستطيعه على ما يبدو هو أن نؤكد مع يمنى العيد أننا بحاجة إلى "تملك هذه المناهج النقدية الحديثة تملكا واعياً أى معرفتها معرفة علمية تخولنا تملكها " (فى معرفة النص ١٢٠) ، فى الوقت الذى يقوم فيه مفكرون من طراز هوسرل وجولدمان وفوكو ودريدا بمراجعة العلوم أو الحقول المعرفية التى تتفرع عنها المناهج ، سواء كانت فلسفة أم أنثربولوچيا أم فيزياء . كأننا خلقنا أقصر قامة من أن نقوم بمراجعة على ذلك القدر من الجذرية .[٢٠]

لكن النظر إلى المشكلة على هذا المستوى هو مبالغة فى التوقع ، فالمراجعة المنهجية نفسها لم تصل إلى الحد الذى يحقق بعض ما يطمح إليه نقادنا . ذلك أن الوضع دون ذلك بكثير ، والمثل الأعلى السائد فى حقل الدراسات النقدية لايكاد يتجاوز توظيف المناهج الغربية توظيفاً «صحيحاً » ، انطلاقا من أن تلك المناهج هى خلاصة الفكر البشرى، وأن قصارى أو أفضل ما نستطيع فعله هو خلق علاقات بين عناصرها . طبعا سنجد كلاما يعبر عن الطموح إلى ماهو أكثر من ذلك لكن العبرة هى فى النتائج ، إذ إن المتحصل غالبا هو قلق واضطراب ، كما تقول يمنى العيد ، أو نوع من التجزيئية التى يقول محمد برادة إنها تسم " تعرفنا لبعض المناهج والنظريات" [٢١] ، بالإضافة إلى نتائج أخرى سبق أن أشرت إليها . والمحزن هنا أننا بعد حوالى ثلثى القرن على المثاقفة النقدية عند أحمد ضيف وطه حسين والعقاد وغيرهم مازلنا نتتلمذ على تلك المناهج منطلقين من مفاهيم واهية مثل " عالمية الفكر" و "شمولية المنهج العلمى " وما إلى ذلك ، وكأن هذه تكوينات ميتافيزيقية خارج الزمان والمكان . قبل عقود أكد محمد غنيمى هلال هذه المفاهيم فى تأسيس مازال يغذى الخطاب النقدى العربى، حين قال إن المذاهب النقدية الغربية «أصبحت تيارات فنية عالمية ، وموردا عاما يمتاحه ذوو المواهب من مختلف الأمم ، وميراثا مشتركا للإنسانية جمعاء » [٢٢] .

بعد هلال بما يقارب الأربعين عاما يؤكد ناقد لا يقل تأثيرا وشهرة عن سلفه هو كمال أبوديب تلك العالمية حين يتحدث عن " "إغناء الفكر العالمى" من خلال منهج البنيوية

مشيرا بحماسة خطابية تذكرنا بما وجدنا لدى سامى سويدان إلى أن الأمة من خلال ذلك المنهج " سترقى ... إلى المعاصرة الحضارية " (٢٣) . لكن هذه الخطابية ذات النبرة الإيديولوجية العالية التى تشيع فى تعامل أبى ديب مع الفكر الغربى تترافق مع طموح مثير للإعجاب إلى جعل المثاقفة بعيدة عن النسخ البليد . فإغناء الفكر العالمى لا يأتى بالنقل والتمثل بل بالمشاركة فى الاكتشاف ، والجهد فى العمل المتقصى ، والمبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل " (جدلية الخفاء والتجلى ٧) .

إحدى الممارسات النقدية التى يمكن النظر إليها بوصفها مثالا على ذلك الطموح المميز هى دراسة أبى ديب للشعر الجاهلى فى كتابه «الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى» (١٩٨٦) . هذه الدراسة تقف فى أواسط العقد الثامن مقابلة لدراسة طه حسين فى أواسط العقد الثالث ، متمحورة حول الشعر الجاهلى أيضاً، ولكن للوصول إلى هدف مغاير تماما . وثمة نقطة التقاء أخرى بين الدراستين هى المنهج الأوروبى ، البنيوية بعد الشك الديكارتى ، والنظر إلى ذلك المنهج بوصفه أداة يعتمد عليها فى الوصول إلى الحقيقة، بغض النظر عن اختلاف السياقات الثقافية ومتغيرات الزمان والمكان . وهذه النقطة الأخيرة تقوم ، كما سبق أن أشرت ، على الاعتقاد العربى الذى لم يتغير بأن بحثا إنسانيا كالنقد الأدبى يدخل فى إطار العلم ، وأن العلم ثابت برغم كل المتغيرات . فى خطاب طه حسين يأخذ العلم سمته الغربية فهو "العلم الغربى"، لكن ذلك لن يمنعه من الانتشار فى مصر بحيث " سيقضى غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيا ، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم ، متأثرين بمنهج (ديكارت) ... « (فى الشعر الجاهلى ٤٥)، أما أبو ديب فهو يحقق نبوءة عميد الأدب العربى من خلال منهج يصفه بأنه " تحليل علمى دقيق» ... فدراسة الشعر الجاهلى لا يمكن أن تكتمل فى غياب *تحليل علمى دقيق* لما يكشف عنه هذا الشعر من علاقات سائدة ضمن البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية " (التأكيد من عندى) (ج١/ص١١) (٢٤) .

إن مفهوم العلم فى إشارة أبى ديب، كما هى فى إشارة طه حسين من قبل ، يعود إلى نوع المعرفة التى تنامت فى أوروبا مع ديكارت وبيكون ومعاصريهما . المعرفة التى تؤمن بالموضوعية والحيادية القائمة على أسس عقلانية هى التى تكمن وراء طموحه" إلى منهج علمى دقيق ": يقول منح خورى ، وهو أحد دارسى الخطاب النقدى العربى الحديث من موقع غربى ، إن هذا المنهج الديكارتى لا يزال فاعلاً فى ذلك الخطاب : " إنها روح هذا

المنهج الشكوكى الديكارتى ، المنظور إليه فى الغرب ومنذ القرن السابع عشر على أنه قمة المعرفة العلمية والوعى التاريخى ، التى تنتشر إلي حد يزيد وينقص فى أعمال المثقفين العرب المشار إليهم أعلاه [وفى مقدمتهم أدونيس محور المقالة] وتشكل تقييمهم لأوجه محددة من التراث العربى الإسلامى(٢٥). طبعا ينبغى أن نعقب بأن المعرفة العلمية التى يمثلها ديكارت فقدت الكثير من قيمتها ، كما سبقت الإشارة ، ولم يبق إلا بعض مثقفى العالم غير الغربى ممن تمسكوا ولا يزالون بقديم الفكر الغربى . وقد سبق لعبد الله العروى أن لاحظ تنامى هذا النوع من التفكير "شبه العلمى" كما يسميه لدى المثقفين العرب منذ بدايات عصر النهضة : " والواقع أن النقد شبه العلمى كان سلاحا أيديولوچيا ولد فى وعى ليبرالى ما زال واثقا بنفسه ... " *(الأيديولوچية العربية المعاصرة، ١٥٦)* .

الطريف طبعا أن المثقف العربى فى شخص الناقد المتعلق بتطبيق المناهج الغربية يمزج المعرفة العلمية ، التى لا يتردد فى وصفها بالصرامة والدقة ، بخطابية ذات أدلچة واضحة وعالية النبرة . فى كتابه المعنون «فى الشعرية» يتحدث كمال أبوديب عن الفكر الملتزم بقضايا الأمة بوصفه مؤسسا على منهج علمى صارم وسط لجة من الانهيار الفكرى والثقافى : " فى هذه اللجة ينتصب الآن الفكر الملتزم بعمق بقضايا هذه الثقافة والمجتمع ومصيرهما ، الباحث بجهد لا ينى وبجدية لا تهادن ، منطلقا من تأسيس منهجى وعلمى صارم ... " (٢٦) . هذا التأسيس المنهجى العلمى الصارم هو ما يتحدث أبو ديب انطلاقاً منه فى دراسته للشعر الجاهلى معلناً عن مزيج من المناهج التى تتراءى وكأنها عناصر منهج جديد . إنها خلطة بمقادير طريفة ومليئة بالدلالة على طبيعة المشكلة التى لا يعانى منها أبو ديب وحده وإنما جانب كبير من الخطاب النقدى العربى المعاصر . يقول أبو ديب إنه فى دراسته للشعر الجاهلى يوظف منظوراً يسهم فى تشكيله خمسة تيارات بحثية متميزة فى هذا القرن ، هى :

١-التحليل البنيوى للأسطورة كما طوره كلود ليڤى - شتراوس فى الأنثروبولوچيا البنيوية.

٢- التحليل الشكلى للحكاية كما طوره فلاديمير بروب.

٣- مناهج تحليل الأدب المتشكلة فى إطار معطيات التحليل اللغوى، والدراسات اللسانية والسيميائية وبشكل خاص عمل رومان ياكوبسون والبنيويين الفرنسيين.

٤- المنهج النابع من معطيات أساسية فى الفكر الماركسي ، الذى أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبى والبنية الاجتماعية ... ولعل لوسيان جولدمان أبرز

النقاد الذين أسهموا فى تطوير هذا التناول .

٥- تحليل عملية التأليف الشفهى فى الشعر السردى ودور الصيغة (Formula) فى آلية الخلق ، كما طورها ملمان دى بارى وألبرت لورد .

[الرؤى المقنعة ٥-٦]

بعد قراءة هذه الوصفة المنهجية العجيبة لابد أن يبرز سؤالان : الأول عن عدد المناهج وإمكانية مزجها ؛ والثانى عما يريد الناقد العربى أن يفعله بكل هذا . وفى تصورى أنه إذا كان هناك نص نقدى عربى حديث يوضح مشكلة المنهج فى خطابنا النقدى على نحو بارز لا يكاد يحتاج إلى تعليق فهو الذى يضم هذه القائمة المثيرة للدهشة . لكن لابد لنا من تعليق مبدئى على عدد المناهج وإمكانية مزجها انطلاقاً بالطبع من كون المزج المنهجي مشروع جدا بل وطبيعي ودال ، نظريا على الأقل ، على قدرة خلاقة . لكن السؤال هو عن الحالات المتعينة لذلك المزج . كم هى يا ترى المناهج الموجودة فى هذه القائمة : إنها بنيوية ليفى شتراوس، ومنهج بروب، ومنهج جولدمان، والتحليل الشفهى عند بارى ولورد، ثم ذلك العدد المبهم من المناهج المنضوية تحت (التيار الثالث) : "مناهج تحليل الأدب" المتصلة بالدراسات اللسانية والسيميائية . إن هذا التشكيل المنهجي يدور إجمالا فى فلك البنيوية ، لكن السؤال هو هل يدرك الناقد ما يعنيه قوله إنه يجمع ما بين صاحبى الاتجاهين المتضادين فى البنيوية : ليفى - شتراوس وجولدمان ؟ وهل صحيح أن غولدمان أبرز الذين أسهموا فى "تطوير" التناول البنيوى النابع من الماركسية (كما يقول أبوديب دون أن يسمى ذلك التناول ، وهو بالطبع البنيوية التكوينية) ، أم أن جولدمان هو صاحب المنهج الذى أسسه وسماه ؟ وكم هى طريفة "ولعل" هنا ، فهل يجهل أبو ديب دور غولدمان ؟ أم أنه يتجاهله ؟ (٢٧) .

فى واحدة من أحدث الدراسات حول جولدمان ، يقول أيدان دونالدسن إن المفكر الرومانى الأصل استطاع، بالاعتماد على مكتشفات چان بياچيه، تطوير "نوع من البنيوية المتسقة مع الماركسية، ولكن المختلفة مع تلك التى تبناها ليفى - شتراوس وألتوسير ... [وأن البنيوية التى طورها] مزج لماركس مع بياچيه " متضمنة رؤى لوكاتش (٢٨). أما جولدمان نفسه فيوضح منهجه على النحو الآتى: " لقد أوضحنا أيضا العلوم الإنسانية الإيجابية وبدقة أكبر المنهج الماركسى من خلال تعابير مطابقة تقريباً (استعرناها ، فوق ذلك ، من چان بياچيه) ، تلك هى البنيوية التكوينية " (٢٩) ، وواضح هنا المزج المنهجى

الذى اعتمد عليه جولدمان للوصول إلى منهجه الخاص ؛ لكن ذلك المزج كان واضح المعالم فى ذهنه وهو يحدد أطروحة كتابه حول العلوم الإنسانية : " إنها إذا ليست مسألة ربط مكتشفات الاجتماع بالتاريخ وإنما مسألة تخل عن كل ما هو تجريدى فى علم الاجتماع وكل ما هو تجريدى فى التاريخ لإنجاز علم ملموس للواقع الإنسانى، علم لا يمكن أن يكون إلا علم اجتماع تاريخى أو تاريخاً علم اجتماعى . تلك هى الأطروحة التى سندافع عنها فى هذا الكتاب " (الماركسية والعلوم الإنسانية ٢٣) . هذا الرفض للتجريدى فى علم الاجتماع والتاريخ هو إحدى نقاط الارتكاز الفلسفية لجولدمان : نقطة الارتكاز التى تمنح مسعاه المنهجى غايته وشخصيته ، إذ إن أحد أوجه اختلافه الرئيسة مع ليڤى - شتراوس هى أن المنهج البنيوى لهذا الأخير يتخلى عن التاريخ بوصفه نتاجا لما يسميه غولدمان بالرأسمالية المنظمة ، كما سبقت الإشارة ، ولولا هذا الاختلاف لما كان هناك داع أصلا لتطوير بنيوية أخرى .

لكن ماذا يريد ناقدنا العربى أن ينتجه من خلال مزجه للمناهج ؟ هل لديه مسعى فلسفى يشبه ما لدى جولدمان أو غيره ؟ هل هو متصالح مع بنيوية ليڤى - شتراوس وجولدمان معا ، أى مع الرأسمالية والماركسية فى الوقت نفسه ؟ أم أن لديه تفسيراً آخر ؟ لنستمع إليه يقول : إن "عمل ليڤى - شتراوس هو الألصق بالمشروع الذى أنميه ... " (الرؤى المقنعة ، ٦) . ثم يضيف أن عمله على تطوير منهج بنيوى متزامن مع عمل باحثين آخرين فى فرنسا (نفسه ٩) ، ليواصل بعد قليل : " يسعى [البحث] إلى بلورة منهج بنيوى قادر على تحقيق رؤية متشابكة معقدة جذرية وكلية فى آن واحد " (نفسه ١١) . إلى أن يصل إلى ذلك المقطع الذى سبق اقتباسه والذى يؤكد فيه أن تحليله البنيوى لا يمكن أن يتوقف عند البنية فى حد ذاتها وإنما يتعدى ذلك إلى دراسة ما يحيطها من بنى اجتماعية واقتصادية وسياسية ؛ وهو فى ذلك التعدى سيصل إلى "تحليل علمى دقيق" (نفسه ١١) وبنظرة برجماتية معتادة فى النقد العربى الحديث يرى الناقد العربى أن النقد البنيوى الذى يتوقف عند حدود البنية ، أى الشكلانى الذى مارسه أمثال ليڤى - شتراوس ، ليس سوى مرحلة أولى للتحليل البنيوى التكوينى (نفسه ١٢) ، دون أية شعور بالمضمون الفلسفى الإيديولوجى لبنيوية ليڤى - شتراوس : المضمون الذى أقلق جولدمان كما رأينا. وفى الواقع أن أبا ديب لا يرى أن للبنية أى مضمون فلسفى أساساً ، كما يعبر فى مقدمة جدلية الخفاء والتجلى : "ليست البنيوية فلسفة ، لكنها طريقة فى الرؤية ومنهج فى معاينة الوجود ... فى اللغة ، لا تغير البنيوية اللغة ، وفى المجتمع لا تغير البنيوية المجتمع ...

لكنها ... تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع ... " (ص٧) [٣٠] . وفي حقيقة الأمر أن البنيوية ليست فلسفة لكنها ذات مضمون فلسفي وجذور غائرة في الفلسفة ، كما رأينا في خلاف جولدمان مع البنيوية الشكلانية ، وكما يخبرنا فؤاد زكريا في تقصيه لجذورها[٣١]. وإذا كانت البنيوية قادرة على تغيير الفكر، فكيف يبعدها هذا عن المضمون الفلسفي؟ أم أن أبا ديب بحاجة إلى تهميش ما هو مختلف فكريا في البنيوية لتحويلها إلى أداة منهجية صالحة للنقل إلى خارج سياقها وقادرة من ثم على أداء دورها التحديثي الذي يريده منها بوصفها تقود المجتمع إلى الرقي ، كما سبقت الإشارة .

ذلك الدور التحديثي يتضح في الغاية التي يسعى إليها أبو ديب من دراسة الشعر الجاهلي بنيوياً ، الغاية التي ، كما سبق أن أشرت ، تقابل غاية طه حسين وإن لم تنقضها على المستوى الإيديولوجي ، كما يبدو لأول وهلة . فأبو ديب يعترض على المنزلة التقديسية المبالغ فيها، المعطاة للشعر الجاهلي كـ "عمود مركزي يجسد الأصل أو العنصر الذهبي أو المنبع ... [المنزلة التي تكرس] عناصر الاستمرارية والتكرار والتقليد في هذا التراث بدلاً من التنوع والتعددية والصراع بين أطراف متضادة منه " (الرؤى المقنعة ، ٦٧٣) . يريد أبو ديب إذن أن يستعيد الشعر الجاهلي من خلال الدرس البنيوي ، بدلاً من التشكيك في صحته كما فعل طه حسين من خلال الديكارتية : "سوف يؤدي اكتناه كهذا إلى إحياء الشعر الجاهلي وتخليصه من الصورة الغائمة التي ألصقت به حتى الآن (نفسه ٢٠٠). وهو في استعادته يسعى إلى وضعه في صورة لا تتميز بالوضوح فحسب بل بالانسجام كذلك مع مقولات الحداثة العربية المعاصرة : حداثة التعدد والصراع والتضاد كما نظر لها وطبقها شاعر كأدونيس . أما المسئول عن تكريس الصورة الأحادية التقليدية ذات التمركز الإيديولوجي العربي، فهو ، كما يقول أبو ديب ، " مؤلف جمهرة أشعار العرب" الذي عاد إلى الجاهلية، للوقوف ضد "انفجار الحداثة في نهايات العصر الأموي والعصر العباسي، وطغيان البديع وشعر أبي تمام ومسلم وغيرهما، ثم شعر المتنبي وعشرات من الشعراء المحدثين غيره ، بزمن طويل جداً "(نفسه ص ٦٧٣) .

إن مسعى أبي ديب هو تطبيق "البنيوية" (بغض النظر عن أي فرع من فروعها هو المقصود تماما) بقدر ما هي وسيلة لإعادة النظر في الشعر الجاهلي وتقويض النظرة التقديسية إليه، لإدخاله من ثم في سياق الحداثة المعاصرة . وتقويض التقديس هنا هو ، كما نعرف ، هدف طه حسين وإن أدى في حالته إلى التشكيك في صحة ذلك الشعر بدلاً من استعادته . غير أن فرقا مهما سيتضح بين طه حسين وأبي ديب حين نتذكر أن الأول

لم يدّع نوعاً من الإبداع أو الاستحداث المنهجي . فدراسة أبي ديب تطمح إلى أن تكون مبدعة على هذا المستوى ، على النحو الذي يعلنه المزيج المنهجي الذي سبق الاستشهاد به؛ مثلما يوحي به عنوان كتابه حول الشعر الجاهلي . في المزيج المنهجي ما يوحي بأن أبا ديب يوظف منهجاً يتشكل أساسه من جهود البنيويين السابقين (ليفي – شتراوس، جولدمان ، والبنيويين الفرنسيين، والسيميائية ، والدراسات اللسانية ، وبروب ، إلخ). لكن ذلك الإيحاء هو ما سبق أن أومأ إليه العنوان " نحو منهج بنيوي " الذي يوحي بأن ثمة تطويراً لفرع جديد من البنيوية . وهذا ما تؤكده بعد ذلك مجموعة إعلانات، بعضها واضح والبعض الآخر ضمني . فهو يقول إن بحثه "يسعى إلى بلورة منهج بنيوي قادر على تحقيق رؤية متشابكة معقدة جذرية وكلية في آن واحد " (الرؤى المقنعة ١١) . وذلك المنهج قريب من منهج ليفي – شتراوس : إن " عمل ليفي – شتراوس هو الألصق بالمشروع الذي أنميه ... " (نفسه ٩) . ثم يضيف أن عمله متزامن مع عمل باحثين في فرنسا . وهذا التزامن الموحي بالمشاركة في الإنتاج يتضمنه فعل التطوير الذي يستعمله أبو ديب لوصف أربعة من التيارات الخمسة التي أسهمت ، كما يقول ، في تشكيل منظوره النقدي : فليفي – شتراوس "طور" التحليل البنيوي للأسطورة ، وبروب "طور" التحليل التشكلي ، وكذلك الحال مع جولدمان وغيره . فالدلالة الضمنية هي أنه ما دام هؤلاء " يطورون" فإن أبا ديب أيضاً مشارك آخر في هذه العملية الجماعية .

في الوقت نفسه ليس هناك ما يشير إلى أن ناقدنا العربي كان يدرك أنه أثناء عمله في مشروعه البنيوي (أي في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات تقريباً) أن البنيوية كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة في فرنسا والعالم الغربي عموماً ، على الأقل لدى النقاد المؤثرين . بل إن تلك النهاية قد بدأت قبل ذلك بكثير . فهذا رولان بارت وهو على الأقرب أشهر من تبنوا البنيوية عام ١٩٦٦ في مقاله الشهير "مقدمة للتحليل البنيوي للنصوص الروائية " يعلن بعد سنة واحدة من ضرورة تبني " طريق نقدي مختلف تماماً : إيجاد أداة تحليلية متصلة بالأعمال " الأدبية " الحديثة ... تلك الأداة لن تقيس البنيات وإنما لعب البنيات وانقلابها عبر طرق غير منطقية "(The Grain of the Voice, 48-49) . وهذا يعني أن بارت كان يعلن ما سبق لزميله الفرنسي ديريدا أن أعلنه في الولايات المتحدة عام ١٩٦٦؛ وذلك في مؤتمر جامعة جونز هوبكنز الشهير، الذي قصد منه تقديم البنيوية، وأتت دراسة ديريدا "البنية ، والإشارة ، واللعب في خطابات العلوم الإنسانية "، لتجهض ذلك التقديم، وتمنع البنيوية من الازدهار في الدراسات النقدية الأمريكية لصالح التقويض،

الذى دشنه ديريدا، ثم كرسه بول دى مان وهيلز ميلر وآخرون فيما بعد .

النقد الذى وجهه ديريدا لبنيوية ليفى شتراوس، فى مقاله المشار إليه، يتقاطع مع مشروع أبى ديب على شكل مفارقة جديرة بالتأمل؛ من حيث إحالتها على غياب الوعى الفلسفى الكافى فى المشروع النقدى الذى يمثله أبو ديب . ففى تحليل ديريدا تقع بنيوية ليفى – شتراوس فى تناقض مرده إلى القول بأن ثمة "مدلولاً متعاليا "، برغم القول بأن الدلالات ناتجة عن نظام من الاختلافات التى ينتج بعضها بعضاً . فالتناقض هو فى افتراض وجود مصدر للدلالة أو المعنى خارج النظام البنيوى المقترح، وذلك لتفسير مجىء الدلالة أصلا . لكن هذا النقد التقويضى لم يؤثر كما هو واضح فى التبنى العربى للبنيوية حتى بعد عشرين عاما من صدوره : ففى تناقض أكثر وضوحا وأقل رهافة فكرية ، يوظف أبو ديب البنيوية ليكشف البنية الميتافيزيقية أو المتعالية فى الثقافة العربية : أى أن الاتجاه الموسوم فى الغرب بالميتافيزيقا يصبح هو نفسه أداة لنقد الميتافيزيقا ، وبالطبع دون انشغال بالإشكالات المنهجية والفلسفية الناتجة عن ذلك أو حتى الوعى بها . يقول الناقد الأمريكى روبرت شولز فى تعبير موجز لأهداف المشروع البنيوى فى الفكر والنقد الغربيين، إن البنيوية تعبر عن حاجة الغرب فى مطلع هذا القرن إلى "نظام متماسك يوحد العلوم ويجعل العالم صالحا لسكن الإنسان مرة أخرى . وهذه حاجة دينية *بالطبع* " (٣٢) (التأكيد من عندى) . غير أن هذا لا يحول دون أن توظف البنيوية وغيرهما توظيفا مغايراً لتوظيفات أخرى ، لكن شريطة أن يتم ذلك على مستوى فلسفى ومنهجى واع ، وهو ما سيؤدى على الأرجح إلى إحداث تغييرات جذرية فى الهيكل العام والتكوين الداخلى للاتجاه المراد تغيير وظيفته .

لقد سبق لأبى ديب فى رسالته للدكتوراه (طبعت فيما بعد فى كتاب باللغة الإنجليزية) أن تناول نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى منتقدا النقاد الأوروبيين لتجاهلهم الثقافات الأخرى ومنها العربية ، وظنهم حين يتحدثون عن البنية أنهم يكتشفون شيئاً جديداً ، بينما هى أشياء مكتشفة . والمثال هو مفهوم "النظم" الذى يرى أبو ديب أن الجرجانى سبق به ما عرفه الغربيون باسم البنية (٣٢). وبغض النظر عن فهم أبى ديب للبنية فى تلك الدراسة (فهى أقرب إلى البنية بالمعنى الذى فهمه النقاد الجدد فى أمريكا لا بالمعنى الذى طوره البنيويون ، كما تتضمن مقارنته للجرجانى بالناقد الأمريكى كلينث بروكس ، أحد قادة النقد الجديد ص٥٤) ، فإن اللافت هنا هو أن أبا ديب لا يقع فيما

يتهم به الأوروبيين فحسب ، وإنما فيما هو أسوأ، فهو من ناحية يدعى المشاركة فى تطوير البنيوية ، التى سبقته بسنوات ، باكتشاف منهج بنيوى خاص به دون أن يفعل ذلك، ثم إنه من ناحية أخرى يكشف عن عدم وعيه بالإشكالات المنهجية والفلسفية المترتبة على اختياره المنهجى ؛ كأن الذى يعنيه هو تبنى المنهج وليس ما يوجه لذلك المنهج من نقد وما يسفر عنه النقد من نتائج .

ملاحظات ختامية :

فى المدخل الخاص بالنقد والنظرية العربيين من "دليل جامعة جونز هوبكنز للنظرية والنقد الأدبيين" ، كرس وليد حمارنة ، وهو دارس عربى يعمل فى جامعة ييل ، مجمل العرض للنقد العربى القديم، وحيزا صغيراً للنقد والتنظير العربى الحديث قائلا فيما يبدو إنه تعليل ضمنى لذلك التحجيم اللافت للنظر: " إن معظم النقد الأدبى المنتج [فى العالم العربى] فى القرن الحالى كان مجتزءاً إما من النماذج العربية الكلاسيكية أو من النماذج الأوروبية " (٣٤) . هذا بعد إشارة الكاتب إلى ثلاثة أو أربعة من النقاد العرب منهم كمال أبو ديب ومحمود أمين العالم . هذه النتيجة، التى سبق أن توصل إليها ناقد مستعرب هو فنسنت كانتارينو (٣٥) ، هى بكل تأكيد مجحفة بحق الكثير من التجارب النقدية المميزة فى العالم العربى ، لكنها تلمس حقيقة تثبتها التجارب الأكثر بكل أسف . فإذا كنا اجتزائيين ومقلدين فى معظم شئون حياتنا فإن النقد ومناهجه ليست بدعا . لكن المشكلة ليست هنا بقدر ما هى فى غياب الوعى بها، أى غياب الوعى بأن لدينا مشكلة تحتاج إلى تفكير وعمل جادين . لكن لعل الأسوأ من ذلك هو الادعاء بتجاوز المشكلة والوصول إلى الإبداع فى التنظير المنهجى، على الرغم من كل مظاهر الاضطراب والخلط وسوء الفهم .

نعم لن نستطيع أن نتجاهل الغرب ، بل إن من السذاجة تصور عدم الحاجة إلى الغرب. وهذه الورقة لم تكتب انطلاقا من أى اقتناع بإمكانية الاكتفاء الذاتى أو الانقطاع الثقافى ، ليس لاستحالة مثل ذلك حاليا على الأقل وإنما لكونه خطراً على حياة الثقافة حيثما كانت . فنحن فى عالم متداخل لابد لبعضه من الاعتماد على بعض . لكن القول بضرورة هذه المثاقفة ، وهو ما يتوقع أن يقال بوصفه رد فعل تجاه أى نقد لتبنى المناهج والمفاهيم الغربية ، يختلف اختلافا تاما عن تجاهل المشكلات الناجمة عن تلك العملية المعقدة والحساسة . وفى النصوص المستعرضة فى هذه الورقة كان المسعى إلى إثبات بعض من أبرز تلك المشكلات : وإذا تضمن ذلك بعض القسوة فى النقد فمرده إلى خطورة

الأمر ، لأن أمر الثقافة سواء في النقد أو الأدب أو غيرهما أهم من الأشخاص منتجي ذلك النقد . وإذا كنا نتطلع إلى مستقبل نقدي أفضل فلابد لنا من مواجهة المشكلات التي نعيشها .

إن النقد الأدبي يواجه أزمات في كل مكان ، لا في العالم العربي أو العالم غير الغربي فحسب وإنما في الغرب نفسه . لكن الفرق بين أزماتنا في العالم غير الغربي والأزمات في الغرب هي أن أزمات الغرب نابعة من سياقه الخاص، بعد أن تعالى تكوينه الثقافي على الثقافات الأخرى : فصارت التطورات في الفكر والمنهج محاولات لحل المشكلات الناجمة عن مستجدات ذلك السياق . وأود في ختام هذه الملاحظات أن أشير بسرعة إلى مثالين من هذه التأزمات الغربية لإيضاح ما أقول . وسأتبع ذلك بلمحة سريعة عن الأزمات في العالم غير الغربي وهو ما يشبه ما نواجهه .

المثال الأول مما كتبه الناقد الأمريكي الماركسي فريدريك جيمسون " في مقالة حول الأدب العالمي في عصر الرأسمالية المتعددة الجنسيات " (٣٦) ، الذي يرى فيه أن أزمة تنجم في النقد والأدب الغربي عن الانغلاق عن التجارب الأدبية والنقدية في العالم غير الغربي لا سيما في أسيا . ويضرب مثالاً بالثقافة الصينية للتدليل على أطروحته حول الصلة العميقة بين التشكلات الأدبية من ناحية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية من ناحية أخرى ، وذلك على نحو لا يخطر في أفق التفكير الغربي . لكن جيمسون لا يصدر عن رؤية ترى تفوق الصين أو غيرها على الغرب ، والحاجة من ثم لتبني نماذج إبداعية أو فكرية من هناك ، إنه لا يدعو إلى غذاء يأتي من العالم وتتوقف عليه حياة الثقافة الغربية أو موتها ، وإنما إلى مزيد من المقويات والأوكسجين .

أما المثال الثاني فهو مما كتبه ناقد أمريكي آخر هو جوناثان كلر عن مستقبل النقد في الولايات المتحدة (٣٧). فهو يرى تراجعا في المهمة التي طالما اضطلع بها النقد الأدبي؛ وهي دعم التقدم نحو العلمانية ، بعيداً عن التوجهات المحافظة . يقول كلر إن المشهد النقدي الأمريكي يتضمن توجهات "رجعية"، سواء في الممارسات النقدية (ويضرب مثلا بجفري هارتمان بوصفه أحد الذين يكرسون خطابا دينيا في النقد) ، أو في المؤسسات الأكاديمية والمناهج ، ويطالب بالعودة إلى مزيد من العلمنة الثقافية والاجتماعية وكذلك النقدية . وهذا يعني أن كلر يطالب بتكريس التوجه الحداثي، على نحو يذكر بالخطاب العربي الموازي له في التوجه ، كما رأينا عند سويدان وأبي ديب . لكن الفرق هنا واضح في أن كلر ، أولا ، لا يريد استقدام نماذج تحديثية من خارج السياق الثقافي الغربي : ثم

إنه ، ثانيا ، لا يرى أن تبنى منهج أو مفهوم نقدى ، كالبنيوية عند أبى ديب ، قادر على تعديل المسيرة ؛ فكلر أدرى بالنقد الذى وجه إلى معظم هذه المناهج والمفاهيم ، على نحو يجهله أو يتجاهله بعض النقاد العرب . ما يريده كلر هو تعديل فى الرؤية الفلسفية الإيديولوچية للثقافة ، وفى الممارسة التى تتحول بها تلك الرؤية إلى نقد ومناهج تعليم وما إليها .

إن مشكلة النقد العربى فى مواجهة النماذج الغربية هى مشكلة التحديث أساساً؛ التحديث الذى نواجهه على مستوى مختلف عن الذى تواجهه عليه المجتمعات الغربية . فمشكلتنا هى مشكلة ما يعرف بالعالم الثالث الذى ينطلق من اقتناع أساسى هو أن الحداثة تعنى التغريب ، ويحاول عبر "حداثة متأخرة" ، كما يعبر جريجورى جوسدانس، فى دراسة مميزة للتجربة اليونانية فى التحديث أدت باليونان إلى أن تكون "أقدم دول العالم الثالث" ، أن يطبق النموذج الغربى فى كل ما يمكنه من مواقع الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية . غير أن هذه الحداثة المتأخرة تظل ناقصة دائما : "تظل الحداثة المتأخرة ، خصوصا فى المجتمعات غير الغربية ، " ناقصة" بالضرورة ، لا لأنها تخرج عن الخط الصحيح المفترض ، وإنما لأنها لا تستطيع أن تصل إلى أن تكون نسخة أمينة للنماذج الغربية القبلية " (٣٨) .

المشكلة التى تعيشها الثقافة العربية تعيشها ثقافات أخرى غير غربية ، كما يتضح من كتابات كثير من المثقفين الهنود والصينيين واليابانيين ، على نحو لا يتيسر التوسع فيه هنا(٣٩) . والذى يبدو أننا نحتاجه ، مرة أخرى ، هو المزيد من الوعى بالمشكلة بوصفه خطوة أولى ، ثم الوعى بأن تبنينا لمناهج النقد الغربى ومفاهيمه سيظل مشروعا مثقلا بالإخفاق ما دمنا لا ننطلق من واقعنا الثقافى ، مدركين خصائصه وسياقاته المختلفة قليلا أو كثيراً . وهذا ما سيحتم الحاجة إلى تفكير أكثر استقلالية وأصالة فى التعامل مع الفكر النقدى الوافد، ومع النصوص الأدبية المنتجة فى البيئة العربية . وبعد ذلك تأتى المهمة الأخرى وهى الوعى بخصوصية السياق، أو السياقات الثقافية الغربية، بما يشمله من نقد وأدب، وأن ذلك السياق ليس عالميا؛ أى ليس صالحاً لكل زمان ومكان ، بل إنه سياق له خصوصيته سواء فى إنجازاته أو مشكلاته . إنه سياق متحيز بالضرورة ، مثلما أن سياقنا متحيز، لكن لكل منا موقعه ومشكلاته الخاصة . ولن يأتى التطور أو التحديث من خلال التظاهر بأن المواقع واحدة والمشكلات واحدة . ذلك هو ما يحتاج النقد الأدبى العربى، ومعه الثقافة العربية فى مجموعها ، إلى الوعى به والعمل من خلاله مع انعطافة القرن.

هـوامش

١- Edmund Husserl, *Cartesian Meditations : An Introduction to Phenomenology*. tr. Dor ion Cairns (The Hague : Martinus Nijhoff, 1966) p.6.

٢- *Phenomenology and the Crisis of Philosophy* . tr. Quentin Lauer (New York : Harper and Row, 1965) P. 157

والاستشهاد هنا هو من محاضرة بعنوان " الفلسفة وأزمة الإنسان الأوروبى » ألقيت فى جامعة براغ عام ١٩٣٥ .

٣- طه حسين : فى الشعر الجاهلى (القاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٢٦) ص ٤٥ .

٤- عبد الله العروى : الإيديولوجية العربية المعاصرة (بيروت : دار الحقيقة ١٩٧٠) ص١٥٦ .

٥- - Husserl, "Philosophy and the Crisis of European Man" in *Phenomenology and the Crisis of philosophy* . 181

السابق ص١٨١. غير أن الكتاب الرئيس لهذه الآراء وفلسفة هوسرل إجمالا هو أزمة العلوم الأوربية والفينومينولوجيا المتعالية : مقدمة للفلسفة الظاهرتية » الذى نشر لأول مرة بالألمانية عام ١٩٥٤ :

The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology : An Introduction to Phenomenological Philosophy tr. David Carr (Evanston : Northwestern, UP.1970)

٦- - E.M. Curley, *Descartes Against the Sceptics* (Cambridge, Mass : Harvard UP,1978 . R.H. Popkin , *History of Scepticism from Erasmus to Spinoza* (Berkeley, Calif . Uof California P, 1979)

٧- المقصود بالإيديولوچيا هنا مجموع التصورات والمفاهيم المؤثرة فى التفكير فى مرحلة تاريخية معينة نتيجة قناعات عقائدية أو فلسفية معلنة المقصود منها أو ضمنية . ومع أن من منطلقات هذه الورقة أن من الصعب أن يتخلص أحد تماما من تأثير الإيديولوچيا بمعناها هنا ، فإنه ليس من الصعب التقليل من تأثيرها المقيد للرؤية الفكرية بتنشيط الوعى النقدى الذاتى ، وهو ما لا يبدو أنه تحقق فى النصوص النقدية المتناولة هنا، ولذا فإن استعمال مصطلح «إيديولوچيا» هنا هو للتنبيه إلى معدلات مرتفعة من الأدلجة المهيمنة على الخطاب النقدى وليس لوجود الأيديولوجيا من عدمه .

٨- المحاضرات (جدة : النادى الأدبى الثقافى ١٩٨٨) ص ٣٩٢.

٩-سامى سويدان : جدلية الحوار فى الثقافة والنقد ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٥، ص١٧ .

١٠- فى معرفة النص ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٣، ص ١٢٦ .

١١- البنائية فى النقد الأدبى ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ ، ص . ٩.

١٢– سبق أن تناولت هذه الإشكالية فى ورقتين الأولى بعنوان «ما وراء المنهج :تحيزات النقد الأدبى الغربى » نشرت فى إشكالية المنهج تحرير عبد الوهاب المسيرى (القاهرة : دار الفكر العالمى الإسلامى ١٩٩٥) ، والأخرى قدمت لمؤتمر النقد الأدبى فى البحرين عام ١٩٩٣بعنوان «المراوحة المنهجية : ملاحظات حول البنيوية فى النقد العربى الحديث ». وفى الورقة الحالية ملاحظات سبق ورودها فى ورقة «المراوحة المنهجية » ، لا سيما فيما يتعلق بتجربة أبى ديب . ولكن ثمة اختلافا بينهما فى هذا الصدد ، بالإضافة إلى الاختلاف الأوضح المتمثل فى وضع أبى ديب فى الورقة الحالية فى علاقة سياقية مغايرة إلى حد ما من الأولى .

١٣– انظر النقد الذى يوجهه عبد الرحمن بو على لتجربة بنيس فى مقال «المنهج السوسيولوچى فى الدراسات النقدية العربية » ، كتاب قوافل (الرياض : النادى الأدبى بالرياض ، ١٩٩٤ ؟) مج ١ :ع.٢. يتناول أبوعلى عددا من الأمثلة على النقد السوسيولوچى منها ، بالإضافة إلى بنيس ، دراسات للسيد ياسين وغالى شكرى وسعيد علوش . ويجد أن علوش فى كتابه الرواية والأيديولوچيا فى المغرب العربى ، هو الأفضل على الرغم من اشتراكه مع البقية فى تطبيق المناهج الغربية .

١٤–فيما يتعلق بباختين انظر الملاحظة القيمة لفيصل دراج فيما يتصل بالجانب المتحيز ثقافيا فيما يطرحه باختين فى دراسته لـ «الحكاية الملحمية والرواية ». يقول دراج إن أطروحة باختين حول الحوار فى عالم منفتح ومتعدد « تفترض تبادلية الإضاءة والحوار بين اللغات القومية .. أى تفترض شرطا لا يقبل الاستعمار به ، لأنه لا يبدأ بالحوار بل بالإلغاء .. إن رومانسية « باختين» وفلسفته التنويرية ، ومركزيته الأوروبية الغافية ، تجعله يعتقد بتناظر الأزمنة الاجتماعية ، أو بشىء قريب من ذلك ، حيث تخرج اللغات القومية من أوكارها طائعة لتتحاور بهدوء حول طاولة بيضاء » :الحداثة والوعى التاريخى : قراءة عبد الله النديم ومحمد المويلحى » ، فى الحداثة (١) النهضة، التحديث ، القديم والجديد»، من الكتاب الدورى «قضايا وشهادات » ع٢ (صيف١٩٩٠) ص ٧٨ – ٧٩.

١٥– يقول إدوارد سعيد : «لقد وقعنا فى أحبولة الاعتقاد بأن المنهج يمكن أن يكون متسيدا ومنتظما، دون أن نعترف بأن المنهج دائما جزء من شبكة من العلاقات التى تقف فى مقدمتها وتقودها السلطوية والقوة أو إحداهما »

The Question of Textuality: Strategies of Reading in Contempory American Criticism ed. W. Spanos et al (Bloomington: U of Indiana P, 1982).

١٦– أنظر : : Thomas Kuhn, *Structure of Scientific Revolutions* (Chicago : Chicago Up, 1962) ; Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeolgy of the Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1970); Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins Up, 1976); Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* . (Baltimore : Johns Hokins UP, 1978); Stephen Greenblatt, *Learning to Curse: Essays on Modern Culture* .(New York : Routledge, 1990).

بالإضافة طبعا إلى مجمل الفكر ما بعد البنيوى الذى ينطلق من مساءلة كل المطلقات والمفاهيم التقليدية كالعلم بوصفها مفاهيم ميتافيزيقية أو تحيزات ثقافية غير عالمية، وقائمة السرد هنا ستتجاوز حدود هذه الورقة .

١٧–الثقافة والمثقف فى الوطن العربى، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٩٢.

١٨– Lucien Goldmann, *The Human Sciences and Philosophy* tr. by Hayden V White Robert Anchor (London : Jonathan Cape, 1969)and

ويعد هذا الكتاب ، مع كتاب جولدمان الرئيس " الإله الخفى : دراسة فى الرؤية المأساوية فى أفكار باسكال ومآسى راسين (الترجمة الإنجليزية هى:

The Hidden God : A Study of Tragic Vision in the Pensees of Pascal and the Tragedies of Racine, tr. Philip Thody (New York : Hummanities Press, 1964)

الذى قدم بوصفه رسالة دكتوراه دولة عام ١٩٥٦) – أهم كتابين يوضحان المنهج البنيوى التكوينى لدى جولدمان .

١٩– The Hidden God. Px

انظر الملاحظة السابقة . ولعل من المفيد أن نشير إلى النقد الذى وجه إلى منهج جولدمان نفسه كما تشير إليه مارى إيفانز ، فيما يعد أول كتاب يصدر باللغة الإنجليزية عن جولدمان ، حيث تشير إلى الطموح المبالغ فيه فى المشروع الغولدمانى المتطلع إلى تطوير منهج جدلى صالح لدراسة المجتمع الإنسانى ككل . وفيمايتعلق بالدرس الأدبى واستخراج ما يشير إليه جولدمان برؤية العالم من النصوص الأدبية ، تشير إيفانز إلى صعوبة توفير المعلومات الكافية على المستويين التاريخى العام والفردى للنصوص والكتاب موضوع الدراسة : انظر

Mary Evans, Lucien Goldman : *An Introduction* (Sussex : The Harvester Press, 1981)

٢٠–فى كتابه الأسلوب والأسلوبية : نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب، ليبيا – تونس، الدار العربية للكتب ، ١٩٧٧) ص ص ١٤–١٥ ، يطرح عبد السلام المسدى تصوراً قيماً فى هذا الصدد. فهو يرى أن الإفادة من النقد الغربى قد تعثرت بسبب غياب البعدين : البعد النقدى والبعد الأصولى . يغيب الأول بسبب "غلبة النواحى المذهبية فى التيارات النقدية الحديثة" ، أو غلبة العقائدية وضعف الإبداع الفردى ضمن سيطرة المذهب . وأما غياب البعد الأصولى فيعود إلى الحاجز القائم فى الفكر العربى بين النقد والفلسفة "حتى لا نكاد نعى وجود " أصولية " للأدب والنقد ، بل لفلسفة المناهج نفسها . الطريف طبعا هو أن المسدى يطرح هذه الرؤية العميقة فى إطار مسعاه لطرح بديل منهجى غربى هو البديل الأسلوبى المستمد من الدراسات الألسنية ، وكأن ملاحظاته لا علاقة لها بما يطرحه الكتاب .

٢١– الرواية العربية : واقع وآفاق، بيروت، دار ابن رشد ، ١٩٨١، ص١٠ .

)٢٢- مذاهب الشعر ونقده، القاهرة ، دار نهضة مصر ، (د.ت.)، ص٥٧ . وحول بدايات التأثر انظر:عبد المجيد حنون : اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦.

٢٣- جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية فى الشعر، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨١، ص٧ .

٢٤- الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.

٢٥- Mounah Kouri, "Criticism and the Heritage : Adonis as Advocate of a New Arab Culture", *Arab Civilization :Challenges and Responses..* ed. George N Atiyeh and Ibrahim M. Oweiss(New York: State Universiy New York Press,1988). ص١٨٩ ص٩

٢٦- فى الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٧ .

٢٧- فى واحدة من أهم الدراسات للنقد العربى الحديث ، يصل محمود أمين العالم إلى أن أبا ديب " فى منطقة وسطية توفيقية بين البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية : " الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبى العربى الحديث والمعاصر " ، الفلسفة العربية المعاصرة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٨٨ ص٩٩ .

٢٨- Aidan Donaldson, *The Thought of Lucien Goldmann (Lewiston* : The Edwin Mellen Press, 1996) P.x-ix

٢٩- *Marxisme et Science Humaines* (Paris Gallimad, 1970) p. 246 :"... nous avons nous aussi défini la mèthode positive en sciences humaines et plus précisément la méthode marxiste, a laide d'un terme presqe identique (que nous avons d'ailleurs emprunté à Jean Piaget), Celui de *structuralisme génétique*, .

٣٠- يتبنى هذه الرؤية حسين الواد فى دراسة بنيوية بعنوان : البنية القصصية فى رسالة الغفران، ليبيا-تونس، ١٩٧٥، "الهيكلية " [أى البنيوية] طريقة للعمل "أكثر من كونها موقفا فكرياً، ص١٥. ويشير صلاح فضل إلى هذه الدراسة بوصفها واحدة من ثلاثة أمثلة لم توفق فى تطبيق البنيوية . الاثنتان الأخريان هما : دراسة نازك الملائكة للشعر العربى ، ودراسة طاهر لبيب للشعر العذرى . ولدى شك كبير حول انطباق مسمى البنيوية على دراسة نازك الملائكة التى صدرت قبل التعرف على البنيوية فى العالم العربى ، بل قبل انتشارها فى الدراسات النقدية الأوروبية . ولعل ثم خللا فى فهم المقصود بالبنيوية هنا.

٣١- "الجذور الفلسفية للبنائية " ، أفاق الفلسفة، بيروت، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠.

٢٢- Robert Scholes, *Structuralism in Literature : An Introduction* (New Haven:Yale UP,1974) p.2.

المزيد حول هذا الجانب من البنيوية في دليل الناقد الأدبي : إضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحا وتيارا نقديا أدبيا معاصرا ، ت. ميجان الرويلي وسعد البازعي الرياض العبيكان ، ١٩٩٥، ص٢٦-٣٨ .

٢٣- *Al- Jurjani's Theory of Poetic Imagery, Approaches to Arabic Litrature*-No 1- (Warminster : Aris & Philiips Ltd., 1974).

٢٤- *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism.* ed .Micheal Grden and Martin Krieswirth (Baltimore and London : The Johns Hopkins UP, 1994) .

٢٥- Vincent Cantarino, Arabic Poetics in the Golden Age : Selections of *Texts Accompanied by a Preliminary Study* (Leiden : Brill, 1975) p.4 .

٢٦- Fredric Jameson, "World Literature in an Age of Multinational Capitalism. " *The Current in Criticism : Essays on the Present and Future of* Literary *Theory.* ed . Clayton Koelb and Virgil Lokke (W . Lafayette, In : Purduce UP, 1987) .

٢٧- المرجع السابق .

٢٨- Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture : Inventing National Literature* (Minneapolis and Oxford : The U of Minnesota P , Theory of History and Literature, vol . 81, 1991 .)

٢٩- انظر مثلا Swapan Majumdar, "The Otherness of Literature : Tensions in Critical Positions in a Colonial Situation", in *Aspects of Comparative Literature : CurrentApproaches,* ed . Chandra Mohan (New Delhi : India Publishers & Distributors, 1989) ; Lydia H . Liu , *Translingual Practice : Literature, National Culture, and Translated Modernity* - China, 1900-1937 (Stanford : California, Stanford UP, - 1995) ; Bonnie S. McDougall, *The Introduction of Western Literary Theories into Modern China* : 1919 - 1925 (Tokyo : The Centre for East Asian Cultural Studies, 1971) .

فى نقد الخطاب النقدى

وليد منير

المشهد النقدى العربى:
تجلياته وآفاقه

يكابد الفكر العربى اليوم ، والنقد أحد فروعه المعرفية ، تحدياً مزدوجاً . فعليه أن يسرع الخطى لاستيعاب المنجز المعرفى الحديث وهضمه وتمثله من ناحية ، وعليه أن يعثر على هويته الخاصة ويبلور من خلالها منجزه الخاص من ناحية أخرى . وإنه لتحدٍ خطير بالفعل ذلك الذى يواجهه المفكر والناقد العربيان المعنيان ، فى إخلاص ، بالقصدين معاً . بيد أن المجتمع ونظام القيم يواجهان ، قبل النقد الأدبى ، المشكلة نفسها ؛ فعجلة التحديث تمس حقلى الثقافة والممارسة الاجتماعية قبل أن تمس الخطاب والنص والكتابة . وربما تجدّ الثقافة ويجدّ المجتمع فى العثور على نقطة للتوازن غير القلق ، تصلح للتوافق والاندماج بين نتائج التطورات السريعة المذهلة فى العلوم والفروع المعرفية المختلفة ، ومنها النقد الأدبى ، وبين الخصوصية الثقافية والتاريخية للأنا ، ولعل الوعى بهذه المتسلسلة ، على هذا النحو ، يمثل مهاداً أو منطقاً مناسباً لمشروعية التساؤل ، ولمشروع البحث عن أفق فى آن .

وإذا كان فعل الوعى يعنى قدرة هذا الوعى على تمثيل الواقع وتفسيره وتأويله ، فإن رهان الوعى يعنى – فى المقابل – انفتاحه على الممكن : أى قدرته على مجاوزة الواقع فى نقائضه إلى واقع آخر .

هنا يتأكد البعد المستمر فى تكوين الفكر ؛ إذ يصبح فى استطاعة الفكر أن يسبق الثقافة والمجتمع كليهما إلى اقتراح صيغة تنوب فيها التعارضات . وعلى حين يعمل فعل الوعى على إدراك الصورة وفهمها وقراءتها ، يعمل رهان الوعى على التأثير فيها وتغييرها وتشكيل علاقتها من جديد .

ثمة ازدهار متواصل فى الوعى النقدى العربى الحديث . هذا ما يبدو لى بجلاء شديد . ولكننى أخشى أن يكون هذا الازدهار محفوفاً بأخطار لا سبيل إلى إنكارها . إن قابلية الوعى النقدى العربى الحدى لاستيعاب المنجز الأخير ، وتمثله وعرضه ، واستخدام معطياته ، تفوق بدرجة كبيرة جداً نزعته إلى استكناه هويته الخاصة ، والتوفر على درس

أبعادها ، والتوصل إلى أطروحة خاصة تبلور منجزاً خاصاً له معطياته المائزة ، ناهيك عن نقد النقد ذاته فى هذا الاتجاه وذاك ؛ أى إنشاء حوار أو جدل فعّالٍ مع خطاب الآخر على حد سواء . ولابد أن محاولات الحوار القليلة قد نشأت ، أصلاً فى اتجاه واحد فقط، وأنها لم تخْلُ - إذا أمعنّا النظر - من انحياز مسبق تحدده فى الأغلب ، عوامل أيديولوجية وشخصية مما غلّب نزوع النفى أو النقض على نزوع التحليل المتوازن الذى يقتضى حداً مناسباً من الموضوعية ، وإن لم تعن الموضوعية الحياد . كانت الحداثة توحى ، فى كثير من الأحيان ، برغبة ملحة فى نفى الذاكرة والبداية من نقطة الصفر ، أو - بالأحرى - من حيث وقف الآخر . وكان ذلك تعبيراً عن فقدان الثقة الكاملة فى الإطارات المرجعية للأنا الثقافية. وعلى الطرف النقيض ، كانت الأصالة توحى ، فى كثير من الأحيان كذلك ، بحنين جارف إلى الانسحاب من دائرة الحاضر المشترك ، والانكفاء الكامل على الذاكرة ، وكان ذلك تعبيراً عن فقدان الثقة الكاملة فى جدوى التوصل والتفاعل المتكافىء الذى يجعل من « الندّية » شرطاً أصيلاً له .

تمثل الحالان خللاً واضحاً فى بنية الوعى ، وتعكسان وجهين متقابلين من وجوه الاستلاب والاغتراب ؛ ولذلك - دون شك - أسبابه الوجيهة ، ولكن التغلب على هذه الأسباب والتخلص من تأثيراتها السالبة ، ومجاوزتها إلى مناخ صحى من النظر والممارسة ، فى حاضر له شروطه الجديدة ، أمرٌ لامناص منه .

كأن أزمة الوعى تجسد فى القدرة على الحوار المنتج أو الجدل المثمر الذى يجاوز عنصريه إلى مكون ثالث ينطوى على شىء من كل منهما ويدمجه فى الآخر . ولابد لنا أن نتساءل : لماذا لا نستطيع أن نصل الماضى بالحاضر فيما لا نستطيع أن نأخذ من الآخر ونعطيه فى آن ؟ أليست لنا اختيارات تمثل معياراً أم ليس لنا أهداف تحدد اختيارات ؟ لماذا نملك فعل الوعى ولا نملك رهانه ؟ وقد تمثل المقارنة قصارى جهدنا ، فى أغلب الحالات ، فنتحدث ، عندما يراودنا طموح التأسيس أو التجذير ، عن توصل عبد القاهر الجرجانى إلى مفهوم « البنية » وعن تأثر تشومسكى بالتراث النحوى العربى ومناهج علمائه عن طريق روزنتال ، وغير ذلك مما لا يقبله الواقع ، ولكنه لا يدل فى الوقت نفسه ، إلا على حقيقة واحدة هى : انقطاع حبل الاتصال والنمو فى نقطة ما ، قد يكون الآخر من بين أسبابها ، ولكنه لم يكن ليكون كذلك لولا تداعى الأنا الحضارية ، وفقدانها لجهازها المناعى ، وتقهقرها عن مسار تقدمها . يدافع فريق بارز من النقاد عن « لاهوية العلم » أو

بمعنى آخر عن « عالمية هويته » ولكن هذه النزعة الكوزومولوجية نزعة ملتبسة ؛ لأنها تؤكد وجهاً واحداً من الحقيقة فيما تتجاهل وجهها الثاني . إن مقولة الكونية مقولة غاوية تلمس عصب الأشواق الكامنة أكثر مما تلمس عصب الواقع الجدلي في حيوية تقاطعاته ؛ لأنها تتجاهل ببساطة عدداً من الحقائق الماثلة مثل : تعدد الثقافات ، واختلاف المسارات التاريخية ، وتباين التجارب والممارسات الحضارية نفسها . وقد كان عهدنا أن يقال إن مثل هذه المقولة تصح – أساساً – فيما يتصل بالعلوم الطبيعية من فيزياء وفلك ورياضيات وبيولوجيا ولكنها عارية من الصحة فيما يتصل بالعلوم الإنسانية من نقد وأدب وسوسيولوجيا وتاريخ وعلم نفس ولغة وغيرها .

والمدهش أن عدداً من الدراسات الطبيعية المعاصرة قد أثبت نوعاً من التأثير المتبادل بين الأيديولوجيا والعلم الطبيعي ذاته . وليس من الغريب ، الآن أن نقرأ عن طبيعة التصور اللاهوتي مثلاً وراء رياضيات نيوتن أو عن نسق المعتقدات الفلسفية التي دفعت هايزنبرج إلى اكتشاف مبدأ عدم التأكد أو إلى تأسيس نظرته الشاملة عن الظواهر التكرارية في الكون.

إن ما نستطيع أن نقر به هو وجود حد أعلى من الحقيقة الموضوعية في حقل العلوم الطبيعية عن حقل العلوم الإنسانية ، ولكن هذا الحد نفسه يتمتع بنسبية ملحوظة ، وهو حدٌ مرنٌ قابل لأن يتسع وأن يضيق . لابد أن نعترف مع علماء نظرية الكم أن ظروف التجربة تؤثر على نتائجها ، وأن وجود المراقب نفسه أو القائم بالتجربة يمثل في جوهره عاملاً مؤثراً بوضوح في مسار التجربة . بيد أنني ممن يؤمنون ، رغم ذلك كله ، بكون الواقعة الموضوعية في ذاتها واقعة واحدة ، وليست عدة وقائع بعدد المشاهدين ، وأن اختلاف الأشكال والتجليات واختلاف دلالاتها يرجع دوماً إلى تدخل وعي الذات المصاحبة على نحو بعينه من موقع نظر بعينه ، واتخاذ مشاركته صيغة دون أخرى. من المهم، مادام ذلك كذلك ، أن نعترف بالآفاق المشتركة للثقافات ، وأن نؤكد إمكانات التداخل الحضاري الكثيرة ؛ لأن ثمة مساحات ثنائية أصيلة تكشف عن ثوابت ومشتركات قوية في العقل الإنساني ، كما أن ثمة استشرافات معرفية غير قابلة للمماحكة ، يسبق إليها هذا أو ذاك ولكنها تنال اعترافاً موحدا ؛ لأنها تعكس قانوناً داخلياً عاماً أو قاعدة توليدية جامعة .

ويظل للاختلافات السياقية دورها الموسع ، وللآليات الداخلية الخاصة تفردها الحميم ؛ الأمر الذي يجعل من نظرية كوكبية في الأدب أو في النقد أو في غيرها نظرية

مُخِلَّة وتبسيطية وأقرب ما تكون إلى الاستعمالية التقنيّة ؛ إذ إن الاستعمالية التقنية هى الشىء الوحيد الذى يمثل مجالاً تطابقياً واحداً بين الجميع ؛ فالعربى والإفريقى والأسيوى والأوربى والأمريكى يتعاملون مع المنتج التكنولوجى بطريقة واحدة مقررة ، « الكتالوج » الذى يشرح صورة التعامل مع التلفاز أو المغسلة أو جهاز التكييف لا يتغير من بلد إلى بلد أو من إنسان إلى آخر . والعالم ليس قرية واحدة رغم تدفق المعلومات بالقدر نفسه تقريباً بين المواقع الجغرافية كلها ؛ إذ إن لصك التركيبات المصكوكة والعمل على انتشارها وظيفتها السياسية المعروفة ، وهى تسهم فى صرف الوعى إلى جزء من الحقيقة والتركيز عليها على حساب الأجزاء الأخرى منها . وسوف يلفت انتباهنا إلى هذه المسألة وما يتعلق بها من مسائل شبيهة خبراء وعلماء ومفكرون من داخل العالم الغربى ذاته كصامويل هانتنجتون ، ونعوم تشومسكى ، وتزفيتان تودروف ، وموران ، وهربرت. أ. شيلر وغيرهم. ينفتح المشهد النقدى العربى على أفق متشابك وغنى من المناهج والأدوات النقدية الحديثة ، ويعجُّ باتجاهات ومدارس نشطة تكونت فى ظل حركة المثاقفة المؤَّارة التى شهدت ازدهاراً غير مسبوق فى النصف الآخر من القرن . ولعل جذور هذه الحركة قد امتدت إلى ما قبل ذلك، أى منذ استعار طه حسين منهج الشك الديكارتى فى كتابه المشهور « فى الشعر الجاهلى » ليُعَبر عما يسميه البعض صدمة الحداثة . ومن المهم أن نعترف بالآثار الفعالة التى تركتها حركة التحديث النقدى ، خاصةً فى موجاتها الأخيرة على مناحى نظرنا إلى الإبداع الأدبى من قصة ورواية ومسرح وشعر وغيرها ، بل ربما تعدت ذلك إلى الفنون الأخرى ، كالسينما والرسم والتمثيل ، فقد تكلم البعض أسوةً بلوتمان أو كير إيلام وغيرهما عن سيميوطيقا السينما ، وعن جسد الممثل بوصفه علامة فى العرض المسرحى ، وعن الصراع أو التفاعل بين الاستبدالى والسياقى فى تكوين اللقطة واللوحة والمشهد والمنظر .. إلى آخره . انتشلت المقاربات النقدية الحديثة عملية النقد من مجانيتها الشائعة، وعلت بها فوق حدود الثرثرة الانطباعية ، ونأت بها عن الاستسهال والسطحية ، فأضفت عليها طابعاً علمياً واضحاً ، ووسمتها بالجدية والعمق والنفاذ ، وجعلت من الناقد الأدبى نداً صريحاً للمفكر والعالم والأنثروبولوجى والفيلسوف ، بل ربما جعلت من هؤلاء جميعاً شخصية واحدة تندرج فى شخصية الناقد الأدبى وتتجلى عبرها .

بيد أننى أحسب أن الأدوات المنهجية قد وسعَّت من أفق الممارسة النقدية بقدر ما ضَيَّقت المناهج نفسها من أفق هذه الممارسة . وهذه مفارقة شديدة الغرابة ؛ فالأدوات المنهجية تنتمى إلى مناهج وتنتظم فى سياقاتها ، وتنتمى هذه المناهج ، بدورها ، إلى

موضوعات فلسفية أدت إلى إفرازها ، فهل لنا أن نفصل مجموعة الأدوات المنهجية بوصفها أدوات استعمالية أو معدات إجرائية عن المقولات المنهجية الأم ؟ يلوح لى أن عدداً من هذه الأدوات والمعدات قد يتمتع باستقلالية نسبية تنبع من قابليته لأن يمثل حَيزاً استعمالياً مشتركاً بين عدة مناهج. وليس أدل على ذلك من كون المناهج نفسها تتداخل وتتكامل ، أحياناً، فى الصنعة النقدية بحيث تمثل حواريَّة معرفية تسائل النص وتستنطقه من جميع جهاته كى يستقصى منهج ما فات نظيره أن يستقصيه من حقائق النص ومستوياته .

ألم تكن هناك مقاربات نقدية نفس - اجتماعية أسلوبية للنصوص ؟ ألم تشترك الهرمنيوطيقا والعلامات واللسانيات فى فض مغاليق نص بعينه أو طبقات دلالاته ؟ ألم يدع «باشلار» إلى نوع من الفلسفة المتحاورة التى تُمَثِّل كُلاَّياً تفسيرياً يحيط بالنص ؟ ألم يقل «بارت» إن النقد الحديث هو ملتقى فاعليات كل المعرفيات الإنسانية ؟ ألم يؤسس نقاد عديدون رهانهم فى هذه البؤرة بالضبط ؟

يبدو أن التركيب فى النقد الحديث قرين للتحليل والتفسير ، وأن التجانس الداخلى اللازم للمنظومة النقدية يتوقف ، فحسب على إمكانيات دمج المنظورات المختلفة لا المنظورات المتناقضة ؛ فالاختلاف غير التناقض ، يوفر دمج المنظورات المختلفة سياقاً داخلياً متجانس الثراء فيما لا يوفر دمج المنظورات المتناقضة ذلك السياق المنشود . دمج الاختلافات سعى نحو تكامل الرؤيات ، ودمج التناقضات سعى نحو تفتيتها . وقد كان لمنظرى اليسار الجديد فى ستينيات القرن أن يدمجوا فى سياق واحد بين ماركس وفرويد وماركوزا ونيتشه ، ولكنهم أبدا لم يكونوا قادرين ، مهما حاولوا ، أن يدمجوا مثلاً بين جون ديوى وماكس وكيركجارد ، أو أن يدمجوا بين فرويد وهوسرل وبرديائيف . وإذا كان هذا هو شان الإدماج المنهجى ، فإن شأن التنويع الأداتى الإجرائى أكثر يسراً . وبقدر ما يسجن المنهج الصارم صاحبه ، فإن تآلف المنهجيات وتعديد الأدوات يدفع إلى مزيد من الكشف والاستكشاف . إن التقنية ، كما يقول هيدجر ، ليست وسيلة فحسب ، بل هى نمط من الانكشاف. ومجال الانكشاف هو مجال الحقيقة .

تنوَّع المشهد النقدى العربى الحالى بين النقد الأسلوبى ، والنقد البنيوى التوليدى ، والنقد السميولوجى ، والنقد الهرمنيوطيقى ، والنقد النفسى ، والنقد الاجتماعى ، ونظرية التلقى . وقد كان النقد النفسى ، والنقد الاجتماعى يستأثران من قبل بالمشهد كله حتى أواخر الستينيات تقريباً ، وفى مرحلة تطبيقية لاحقة أعقبت مراحل التنظير الأولى انفتحت

الاتجاهات والمدارس النقدية الحديثة على بعضها البعض بحيث أصبح الفضاء النقدى فضاءً مرناً يتم فيه تبادل الإمكانات وخلق السياقات المتجانسة المتجددة ؛ إذ اتضح أن النقاء الكامل لبنيات التصنيف النقدى مفهوم غير علمى وفقير . ومن ثم فقد قامت عمليات التواشج النقدى والتضافر المتناسبة بين الاتجاهات النقدية بتوسيع أفق الممارسة بعض الشىء .

بيد أن القيمة المهيمنة فى كل اتّجاه على حدة لم تفقد موقعها المركزى ، ولم تتخلَّ عن دورها بوصفها ناظما عاما لسائر المعطيات .

قدم لنا عبد السلام المسدى وصلاح فضل ومحمد عبد المطلب وحمادى صمود مقاربات توليدية للنصوص الأدبية على قدر كبير من الأهمية ، وحفل حقل النقد البنيوى بتشكيلات تحليلية عديدة طرحها نقاد متمرسون ؛ مثل كمال أبو ديب ومحمد مفتاح وسيزا قاسم ويمنى العيد . وتفرد عبد الفتاح كليطو ومصطفى ناصف بمنهجين مختلفين فى التأويل ، كما تميز شكرى عياد بإسهام يعُضّد من قيمة التوازن بين الأسلوبى والتاريخى . وانفتح نقاد آخرون على مجمل المعطيات النقدية الحديثة فصاغوا باختياراتهم منها شبكة أداتية تساعدهم على مقاربة النصوص من « قاعدة المناسبة » التى تقترحها هذه النصوص . وقد أتاح لهم هذا النوع من النظر قدراً من المرونة والإبداعية الملحوظين . ومن أبرز هؤلاء : عز الدين إسماعيل ، وفريال غزول ، وإلياس خورى ، وجبرا إبراهيم جبرا .

ظل للنقدالاجتماعى دوره، كذلك ، بدءاً من محمد مندور ومروراً بمحمود أمين العالم والسيد يس وإبراهيم فتحى ، كما ظل للنقد النفسى دوره المماثل بدءاً من العقاد ومروراً بمصطفى سويف وفرج أحمد فرج ومصرى حنورة .

ولم يزل للمقاربات النقدية الانطباعية والتذوقية دور متفاوت التأثير . وهى تكتسب قيمتها ، عادةً ، من ثقافة الشخص وحساسيته وسعة تأملاته ، دون أن تعتمد على منطق علمى فى الطرح أو التفسير ، كما هو الشأن عند إدوار الخراط أو فاروق عبد القادر أو نعيم عطية أو فؤاد دوارة . ويقف أدونيس فى منطقة تجمع بين الأيديولوجيا والفلسفة والإبدا ع ليقدم نقداً شاملاً وموسعاً للثقافة العربية من خلال بعض الافتراضات ذات الطابع الإشكالى . وربما يمثل أدونيس نوعاً من حوار النفى داخل حقل المعرفة النقدية العربية المعاصرة . ويمثل مشروعه النقدى أعلى مستويات التوتر فى العلاقة مع التراث والتاريخ العربيين . ولعلنا فى حاجة ، مرة أخرى ، إلى تأكيد الفرق الدقيق بين ما ندعوه «بالموضوعية » وما ندعوه « بالحياد» ، فليس ثمة قراءة بريئة وإن كان ثمة قراءة عادلة .

ومهما كانت نباهة التأويل فنحن لا نستطيع أن نرى الظل بمعزل عن الضوء ولا أن نرى الوقائع بمعزل عن السياق . إن علينا أن نبحث عن الاختلاف في التشابه بقدر ما نبحث عن التشابه في الاختلاف ، كما علينا أن ننبذ ما درجنا عليه من نزوع الانتقاء الذى يوفر لنا تماسكاً سطحياً ننشده فى تكوين النموذج كى ندرك ، من خلال الاستقصاء الواسع ، جوهر الفروق الماثلة بين المستويات بعضها والبعض الآخر . وعندئذٍ سوف نخلص إلى نموذج أكثر تعقيداً فى بنائه وتكوينه ولكنه أكثر صدقاً فى الوقت ذاته.

إن جدلية الأنا والأنا لا تكتمل إلا بجدلية الأنا والآخر . وربما كان التساؤل أعلى شأناً من الحجاج لأنه يعطى فرصة عميقة للإنصات والفهم والتعاطف . والتراث صوت يحاورنا ونحاوره ، ويضيف إلينا فيما نضيف إليه ، ولقاؤنا معه ليس ، بالضرورة ، قدحاً لشرارة التضاد ، ولأن فى إمكان هذا اللقاء أن يصبح فتحاً لأفق جديد مجهول ، نعيد عبره اكتشاف مشروعية وجودنا .

ولعلنا فى حاجة إلى تحريك المصطلح العربى النقدى القديم ، وبثِّ الحياة فيه من جديد ، بنفس قدر حاجتنا إلى استنبات مصطلحات محدثة من تربة الثقافة العربية الراهنة. وقد يكون بوسعنا أن نتساءل : هل تنطوى بعض النظريات العربية القديمة كنظرية النظم عند الجرجانى ونظرية الخيال عند ابن عربى ونظرية الكلام النفسى عند الأشعرى على إمكانات تسمح لنا بتطويرها أم لا ؟ فما زالت الحاجة قائمة – فى ظنى – إلى إبداع نظرية أو نظريات نقدية عربية فى قدرتها معالجة خصوصية الخطاب الأدبى والثقافى الفكرى ، واستكناه طبيعته ، والوقوع على خصائص تفرده دلالةً ومبنى .

ولعل أبرز الاعتراضات التى تثار بهذا الصدد اعتراض يطرح نفسه على الوجه الآتى : إن الجهاز المعرفى القديم الذى أنتج المقولات النقدية القديمة يختلف اختلافاً تاماً عن الجهاز المعرفى الحديث الذى لا يسعه إنتاج مثل تلك المقولات أو تطويرها وفقاً لطبيعته. هنا تبرز فكرة الانقطاع أو القطيعة بروزاً يحجب ما عداها .

بيد أن علينا أن نتساءل : هل لهذا البتر العضوى وجود حقيقى فى كل من الواقع والوعى أم هو مجرد نزوع متطرف داخل الأنثروبولوجيا الثقافية المعاصرة ؟ وهل نفهم القطيعة بمعناها الأركيولوجى أم نفهمها بمعنى آخر أقرب ما يكون إلى فكر الاستئصال الجراحى ؟ وهل ثم تماثل موضوعى واضح ومبرر بين تأويل تاريخ الثقافة الغربية وتأويل الثقافة العربية على اختلافهما التكوينى اللافت فى نظريات التفسير الحديثة ؟ ألم تجد

البنيوية مثلاً ، جذرين لها فى مثالية «كانط» ومقولة « الجشطلت » ؟ ألم تمتد خيوط الهرمنيوطيقا المعاصرة ولأول وهلة عند« ريكور » من نسيج دورها القديم فى تفسير الكتاب المقدس ؟ ألم يكن هيدجر نفسه ابناً وفياً لمعطيات الفلسفة اليونانية القديمة التى انشغلت بمعضلات الوجود والمعرفة والحقيقة ، حيث اليونانية – كما يقول – هى اللغة الأولية المقدسة التى كشف فيها الوجود باكراً عن نفسه ؟ وكيف ينتج ما يسمى بـ « النص المركزى » فى كل ثقافة جهازه المعرفى ؟ وهل يتم بفعل التحولات التاريخية ، إزاحة النص المركزى لإنتاج جهاز معرفى جديد أم يتم إعادة تفسيره بحيث يمكن القول إن الجهاز المعرفى يفرز مقولاته بوصفها تجليات تاريخية مختلفة للفكرة الأم ؟ هل ثمة أزمنة للنص أم ثمة نصوص للأزمنة ؟

يلوح لى أن الفرق بين ثقافتين أو حضارتين يكمن ، بالأساس ، فى طبيعة التعامل المرن مع الثابت والمتغير من نقاط الاحتكاك بين الفكر والواقع . ففى تاريخ الثقافة الغربية تتجلى – فيما أرى – فكرة « المراكز المتحركة » حيث ثمة أكثر من مركز . وتمتد بين هذه المراكز شبكة من التبادلات الموقعية الدائبة ؛ وهو ما يؤدى إلى تأسيس التاريخ بوصفه تشكيلات مضمونية مختلفة للذات . وبذلك تصبح الزمنية التاريخية ، فيما يخص مشروع المعرفة ، شبيهة بشرائح البصلة كما ينزع «فوكو» . ويختلف الأمر كثيراً فى تاريخ الثقافة العربية ، حيث تتجلى – فيما أرى – فكرة « تعدد الدوائر حول مركز واحد» ؛ وهو ما يؤدى إلى تأسيس التاريخ بوصفه مستويات مضمونية لها تشكيل واحد مفارق للذات . بيد أن هذه الذات على علاقة مستقرة به ، فـ «القرآن» مثلاً ، فعل قراءة و«الكتاب » فعل كتاب، و«الفرقان » فعل تفريق وتحديد واختيار ... وهكذا . إن الاسم يتعدَّد دون المُسَمَّى : وهو ما يعنى أن الزمنية التاريخية ، فيما يخص مشروع المعرفة ، أشبه ما تكون بالدوامة أو الموجة التى تنحلّ فى موجةٍ أخرى وتحلّ فى إهابها ليستمر دفق التيار دون نهاية .

لقد كتب أدونيس ذات مرة : إن النقد الأدبى هو ما يتجاوز أبنيته ليصبح نقداً ثقافياً شاملاً . ولعل وجاهة هذا الرأى تنبع من ضرورة الربط العميق بين أدوات الفكر النقدى ومهادها المعرفى ، وبين آليات عمل الفكر النقدى والخصوصية الثقافية التى ينطلق منها هذا الفكر .

بيد أننا لابد أن ننظر إلى الممارسة النقدية بوصفها إضاءة إبداعية للإبداع ذاته ، وكشفاً عن الصورة والظل ، وهجساً بالفاعلية الكامنة فى نظام الحدث أو الكلام ، وإبرازاً

للمستوى العميق وراء المستوى الظاهر ، وتفسيراً لعوامل الإيجاب والسلب على حدٍ سواء.
إن الممارسة النقدية الأصيلة مزدوجة فى قرارتها ، وهى تكتسب جُلَّ أهميتها من ثنائية دورها ، ومن بندولية حركتها فى اتجاهين .

وقد يكون علينا ، بعد ذلك ، أن نضع بعض المظاهر الشائعة فى المقاربات النقدية العربية الحديثة موضع التساؤل لكى نتبيَّن مدى أصالتها أو زيفها ، خدمتها ، لغاية النقد أو نيلها من هذه الغاية ، قدرتها على الإضاءة أو التعتيم . ولعل أبرز هذه المظاهر جميعاً :

١- إهمال حكم القيمة .

٢ -الاضطراب المصطلحى .

٣ - الاجتزاء السياقى .

٤ - إساءة التأويل أو القراءة .

٥ - الابتداء المعكوس (أى مما هو خارج النص إلى النص ذاته) .

٦ - صهر القياسات المفارقة داخل الخطاب النقدى (وهو ما يعنى استعارة المفاهيم التى تفتقد أصرةً حقيقية بينها وبين معطيات النص الداخلية).

ولكى نجاوز هذه المظاهر وغيرها ، لابد - فيما أرى - من اللجوء إلى :

١- إعادة معايير الضبط النوعى .

٢- تأكيد فكرة السياق الوظيفى الذى يحكم استخدام الأدوات النقدية فى موضعها الملائم .

٣- النظر بعين الاعتبار إلى حد أدنى من « *الموضوعية النسبية* » التى تحكم سياق التأويل والتفسير .

٤- استعادة حكم القيمة .

٥- الحدِّ من الإفراط فى التقنويَّة .

وأخيراً ، فلابد للعربى المعاصر كى يجاوز ذاته إلى أفق أبعد ، من العمل على سبعة محاور أساسية هى :

١- نقد الذات .

٢- نقد الآخر .

٣- الإفادة من الذات .

٤- الإفادة من الآخر .

٥- التركيب .

٦- تعميق أشكال الممارسة .

٧- التطوير والاستشراف .

يمثل النقد ، فى جوهره ، بداءةً مشروع رؤية ، شأنه فى ذلك شأن الإبداع الجمالى ذاته ، ولكن وسائله تختلف . ولابد لمشروع الرؤية أن يمتلك بعداً فردياً وبعداً اجتماعياً حضارياً فى آن ، ترى ما حظ النقد الأدبى العربى من ذلك ؟ وكيف يكتمل له بعداه الضروريان على هذا النحو أو ذاك ؟ سؤال ما زلت أطرحه لأن محاولتى الإجابة عنه لم تكن ، فى الواقع ، إلا بعضاً من مناوشة الأفكار ، وإثارة التأملات ، ونشدان الحوار ، وتحريك الآمال والأحلام والمطامح .

أهـم المـــراجــع :

١- جاستون باشلار ، العقلانية التطبيقة ، ت : بسام الهاشم ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧.

٢- روبرت م. اغروس ، جورج ن . ستانسيو ، العلم في منظوره الجديد ، ت: كمال خلايلى ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٩ .

٣- رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ت : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ١٩٩٤ .

٤- فرنر هايزنبرج ، الجزء والكل ، محاورات في مضمار الفيزياء الذرية ، ت: محمد أسعد عبد الرءوف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

٥- مارتن هيدجر ، التقنية / الحقيقة / الوجود ، ت : محمد سبيلا وعبد الهادى مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء بيروت ، ١٩٩٥

٦- Samuel Huntington : The Clash of Civilizations. Foreign Affairs - no. 2. 1993 .

مأزق الناقد العربي
على مشارف القرن الحادي والعشرين
مقال في السياسة

سيد البحراوي

في القرن القادم – بعد عدد من الأيام يقل عن الألف – سوف تختفي القوميات والأوطان والدول والجنسيات ، وتدير العالم لجنة واحدة يشترك فيها ، ليس فقط الحكماء السبعة ، بل كل من لديه القدرة والكفاءة ، ولن يكون هناك امتياز لجنسية بعينها على أخرى ، في المجالات كافة ؛ في الصناعة والتجارة والسياسة والعلوم والآداب ... إلخ .

فالشركات الحالية ليست تنتمي إلى قوميات بعينها ، فهي ليست فحسب عابرة للقارات ، بل إنها لا تنتمي إلى وطن ، وإنما إلى نفسها ، وأصبحت هي الإمبراطوريات الجديدة التي لا تلتزم بحدود جغرافية أو إقليمية ، ولا تحتاج أصلا إلى عبور الحدود ، لأن شبكات المعلومات الموجودة في كل مكان في العالم ، تتواصل بعضها مع بعض ، مسيرة حركة العالم ، دون انتقال أو حركة ودون احتياج إلى زمن يزيد عن الدقائق المعدودة .

وسوف يستطيع التلميذ – وليس الطالب وحده – في زائير مثلا أن يحادث مدرسه الأمريكي في لوس أنجلوس عبر الإنترنت في الفصل الدراسي ، أو ربما لا نكون في حاجة إلى الفصل الدراسي ، ما دام أن هذا الطفل الزائيري سيكون قد امتلك بيتاً مكهرباً ومكتباً وتليفوناً وكمبيوترا وشبكة إنترنت ، ومعرفة راقية باللغات المختلفة في العالم ، وبخاصة اللغة الإنجليزية (أقصد الأمريكية) ، هذا طبعاً بعد أن يكون قادراً على أن ينأى بنفسه عن الموت جوعاً أو تناحراً ، أو عن آلام المعدة الناجمة عن نقص الطعام أو سوئه على أقل تقدير .

في هذا القرن – إذن – لن يكون هناك صراع مسلح أو غير مسلح بين الأمم ، ولا منافسة لا عسكرية ولا تجارية ولا علمية ولا ثقافية، هناك – سيكون – توافق وسلام ووئام، ولن يضطهد زنجي ولا فلسطيني ولا كوبي ، ولن يمنع أحد من هذه الجنسيات من أن يكون عالما (أو ناقداً) مرموقاً في أفضل الجامعات الأمريكية أو الأوربية أو اليابانية. ولم لا، وقد أصبح النقد «العالمي» المعاصر مشغولاً بأعلام ينتمون إلى عالمنا المتخلف مثل إدوار سعيد «الفلسطيني» وإيهاب حسن «المصري» وكثير من الهنود والباكستانيين وغيرها من الجنسيات .

لست أدرى إن كنت نجحت فى أن أقدم - فى السطور السابقة - صورة دقيقة تجمع بين الجدية الكاملة والتهكم اللاذع - لفهم بعض مفكرينا ونقادنا لمستقبل العالم بعد ألف يوم فقط من الآن . يمكننى أن أسارع بالاعتراف بأننى قد بالغت قليلاً ، بل حتى إننى أدرك أننى قد وقعت فى خطأ حين ضربت مثلاً بالطفل الزائيرى . الخطأ هو أن هذا الطفل الزائيرى ، لن يكون - إذا كان مازال حياً - موجوداً فى زائير . فإذا كان بعض الزائيريين يمتلك النبوغ وحالفه الحظ فى أن ينقذه نبى أمريكى من الموت ويلتقطه - على طريقة الطيب صالح - ليواصل حياته وتعليمه ، فسوف يكون ذلك فى بلد آخر غير البلدان (والشعوب) التى ستكون قد انقرضت . وفى هذه الحالة يصبح مثالنا منطقيا لأنه سيكون متوافقاً مع حالة إيهاب حسن وإدوار سعيد وغيرهما من علمائنا ومفكرينا ونقادنا الذين يعيشون الآن فى أوربا وأمريكا ، أو الذين يطمحون إلى تقليد النموذج نفسه ممن لا يزالون يعيشون بيننا الآن ، أو حتى الذين يعيشون بيننا ، ولا يحلمون بالنموذج ، ولكنه يحتويهم ويمتلكهم امتلاكا تاما حتى وهم بيننا ومنا .

والسؤال الذى أريد أن أطرحه - برغم يقينى بسذاجته - على أصحاب هذا الفهم ، هو ما إذا كان هذا الجزء من البشر الذى سينقرض - بفعل سياسات النظام العالمى الجديد وخططه - أمراً يهمهم ويشغلهم أم لا ؛ هل يدركونه أم لا ؛ هل يدركونه ويتجاهلونه ، أم أنهم غير قادرين حتى على إدراكه ؟ السؤال نفسه بصيغة أخرى . هل قضية مستقبل البشر فى القرن القادم بإيجابياتها وسلبياتها ، هى قضية نقدية أم لا ؟ وحتى يتضح السؤال - ليصبح أقل سذاجة - أليس من واجبنا أن نتعرف ملامح المشهد الثقافى والأدبى - ومن ثم النقدى - فى القرن القادم ، لنعرف ماذا سيكون موضوع عملنا (النقد الأدبى) - هل سيبقى الأدب الأفريقى أم سيندثر ؟ وإذا بقى الأدب المكتوب ، فما مصير الثقافة الشعبية ؟ هل سيخرج القرن القادم الآداب الأوربية من مأزقها الحالى أم سيزيده ؟ وما مصير الفورة الجميلة فى أدب أمريكا اللاتينية ، إذا قدر لها أن تندمج (وهى مرشحة لذلك) فى السوق العالمى كاملا وبكل شروطه ؟ وما مصيرنا نحن بوصفنا بشرا وأصحاب ثقافة وإبداع ؟ هل هذه أسئلة تخص النقد الأدبى فى شىء؟

الإجابة هى : نعم بكل تأكيد . فتبعاً لهذه الخريطة الجديدة للثقافة فى العالم ، ستتحدد منظورات النقد الأدبى ومعاييره ومنظوماته فى القرن القادم .

سيتحدد النقد الأدبى فى القرن القادم أيضاً فى ضوء أسئلة من مثل : إلى أى

مدى سيؤثر التطور المتزايد فى تكنولوجيا المعلومات على الإبداع الأدبى (الخالص) ونقده ؛ هل سيبقى للنص المكتوب نفس الهيمنة أم سيتراجع أمام الإنتاج الصورى المكتوب المسموع المركب ؛ وما موقف النقد الأدبى من ذلك ؛ إلى أى مدى ستستمر هيمنة المركزية الأوربية كنموذج ثقافى على بقية آداب العالم وثقافاته وفنونه ؛ وإذا استمرت مع الإفادة من ازدياد تخلف الثقافات الأخرى وعدم قدرتها على المنافسة بفعل سيطرة أوربا وأمريكا على الأدوات والمفاهيم التكنولوجية ، على نحو يجعلها تتغلغل فى كل مكان فى العالم ؟

وماذا لو تراجعت الهيمنة الأمريكية لتفسح مكاناً أكبر للكيان الأوربى الموحد أو لألمانيا بصفة خاصة ؟ ثم ماذا لو نجحت اليابان فى التحالف مع الصين لتشكيل الجناح الثالث المرشح للبروز فى مواجهة الهيمنة الأمريكية ؟ وماذا لو نجحت الهند فى اللحاق بالقوى الكبرى المرشحة لسيادة العالم فى القرن القادم ؟ وأين نحن بوضعنا الاقتصادى السياسى التابع – الآن– تبعية ذليلة ، ووضعنا الاجتماعى الذى تسوده طبقة سمسارة ، وحضارتنا العظيمة التى لا نتوقف لحظة عن العمل على هدمها وتزييفها وتشويهها ؟ أين سيكون أدبنا فى ظل كل هذا الصراع والتناقضات والتطورات والمخططات والتواطؤات ، وصراع الأفكار والرؤى ، وتضارب الفلسفات والنظريات فى التاريخ والاجتماع والعلوم المختلفة ، تلك التى بدأت بذورها بالفعل فى التمرد ما بعد الحداثى على الإنجاز (الحداثى) الأوربى ، مع استمرار نمط «الحداثة» القشرية التى عشناها منذ قرنين من الزمان . أين سيتحدد مصير نقدنا العربى فى القرن القادم ، إلا فى هذا الصراع العنيف بين بعد وما بعد الحداثة الأوربية ، وما قبل حداثتنا المتخلفة ؟

إن هذه الأسئلة العميقة ، غير الساذجة ، تكشف إلى أى مدى يبتعد مثقفونا ونقادنا أصحاب التصور (الذى بدأنا به) عن الحياة التى نعيشها ، بل حتى عن تناقضات «النظام العالمى الجديد» الذى يمجدونه .

وهنا لابد لنا من التمييز بين نوعين –على الأقل– من هؤلاء النقاد . نوع يتبنى هذا التصور صادقا «ومقتنعا» تحت تأثير الآلة الإعلامية الغربية والانبهار بالنموذج الحضارى الأوربى ، ونوع آخر يتبنى التصور المذكور ويقوم بترويجه فى الإعلام العربى لقاء أجر معلوم لا تبخل به نظم ومؤسسات وهيئات أجنبية لتحقيق وظيفتها بطرق جديدة تتناسب مع التطور الذى لحق بالمفاهيم الإمبريالية للرأسمالية العالمية المعاصرة .

لقد كان الهدف البارز فى الموجة الاستعمارية الأولى هو الهدف الاقتصادى المتمثل

فى السيطرة على الأسواق «الوطنية» واستغلال مواردها الخام وعمالتها الرخيصة ، وكانت الهيمنة الثقافية والذهنية تتم فى هذا الإطار ومن أجله أساساً ، غير أن حركات التحرر من الاستعمار التى نجحت فى منتصف القرن فى تهديد الوجود الاستعمارى ، ومن ثم المصالح الاقتصادية ، أثبتت للمستعمر أن التبعية الذهنية والثقافية أكثر خطورة وأعمق امتداداً ، وأنها لا تزول بمجرد زوال الوجود الاستعمارى . ومن هنا ومع تطور دور التكنولوجيا وثورة المعلومات تصاعد الاهتمام - فى ظل الاستعمار الجديد - بالهيمنة الثقافية والذهنية والمعلوماتية ، بحيث إن المال والمواد الخام أصبحت أقل قيمة - فى موازين القوى العالمية الجديدة - من ثروة المعرفة والثقافة . ولأن بعض البلدان المتخلفة - ومنها بلادنا - تحمل مخزوناً ثقافياً ضخماً يمتد إلى الحضارات الإنسانية الأولى ، فإن الهيمنة عليها وقمعها هو أحد الهموم الأولى الراهنة للرأسمالية الأوربية ، إلى الحد الذى يجعلها تغير شعارها القديم «سد لتأخذ» إلى شعار جديد «أعط لتسد» (١) ، علما بأن ما تعطيه ليس إلا فتات الفتات مما نهبته ولا تزال من ثرواتنا .

وفى هذا الإطار يأتى التمويل الواسع الذى تقوم به المنظمات الغربية حكومية وغير حكومية لمنظمات حقوق الإنسان والمرأة والبحوث الأجنبية المشتركة وللنشر ، وغيرها من المجالات لإشاعة مفاهيم الإمبريالية الثقافية الجديدة وترويجها ، والتمهيد للاستسلام لها ذهنيا ، فى مقابل مفاهيم الاستقلال الوطنى والتحرر والنمو الذاتى التى انتشرت فى بلدان العالم الثالث خلال الخمسينيات والستينيات . وهنا نعود إلى النوع الأول من مثقفى النظام العالمى الجديد ، المقتنعين به اقتناعاً خالصاً ، وليس لقاء أجر ، لأن عدداً كبيراً من هؤلاء ، هم أنفسهم كانوا فرسان شعارات التحرر الوطنى التى سبق ذكرها . وهؤلاء دون شك قد هزموا مع هذه المرحلة التى نشأوا فى إطارها وارتبطوا بها ارتباط وجود ، وحين هزمت لم يجدوا أمامهم سوى العدو يلتحقون بصفوفه ، ربما دون وعى .

وهذه الصيغة «دون وعى» يمكن أن تفسر لنا ما سبق أن أشرنا إليه من نجاح التبعية الذهنية للمستعمر فى التوغل والتعمق فى أذهان بعض شرائح «البرجوازية» المصرية وما فيها من المثقفين ، بحيث بقيت برغم زوال المستعمر نفسه ، وبرغم ضرب مصالحه الاقتصادية أحياناً .

وهنا نعود إلى توصيفنا القديم للناقد العربى الحديث بصفة عامة باعتباره تابعاً ذهنياً ، لا لنظرية غربية بعينها ، بل للنموذج الغربى فى التفكير والتطور ؛ تبعية تمنع

صاحبها ، ليس من تحقيق إبداعه الخاص ، بل من القدرة على فهم النموذج المتبوع وتمثله ، ومن القدرة على «نقله» ليمارس على أرض الواقع ، على أدبنا . (٢)

ولقد سبق لى ، بعد تحليل تفصيلى لأعمال أساسية فى نقدنا العربى الحديث ، أن رصدت أن هذه التبعية الذهنية ، التى لا تنفصل – فى هذا التحليل – عن التبعية الدائمة (قهراً أو طوعاً) للسلطة الحاكمة ، قد أدت إلى إهدار الوظائف الأساسية للنقد الأدبى ، التى أحصرها فيما يلى :

١– القدرة على امتلاك منهج (أو مناهج) نقدية واضحة ومتبلورة وقادرة على أن تتصارع فيما بينها على نحو علمى ، يصل بنا إلى تحقيق التراكم المعرفى – فى ميدان النقد – تراكماً يقود إلى التطور الصحيح طبقاً لحركة الصراع ، ويؤدى فى نفس الوقت إلى المساهمة الفعالة فى تطور الحركة النقدية فى العالم .

٢– أن يكون هذا المنهج أو هذه المناهج قادرة على فهم حركتنا الأدبية ومتابعتها ، ورصد اتجاهاتنا وتمييزها ، والعمل على توجيهها وتطويرها ، مع الإفادة منها فى تطوير مناهجنا النقدية نفسها وإحكامها ، بناء على الخبرة العملية بالواقع ، وفى ضوء الوعى بالاحتياجات الجمالية الحقيقية لشعوبنا .

٣– أن يقوم النقد بدوره بوصفه حلقة وصل فعالة ، ليست سلبية ، بين الأدب والقراء ، بالمتابعة والدرس والتحليل والتقويم والنشر فى شتى المجالات المنوطة بذلك (٣) .

ولايمكن – بطبيعة الحال – إنكار العوامل الأخرى المسهمة فى إهدار وظيفة النقد الأدبى فى مجتمعاتنا ، ومنها دور مؤسسات التعليم والإعلام ودور المؤسسة السياسية القامعة للديمقراطية والمسلطة سيوفها على رقاب كل مبدع ومفكر حر ، يسعى إلى التمايز عن حدودها المتصلة بمصالحها المباشرة والضيقة ... إلى غير ذلك من العوامل المهمة . ولكننا نردها جميعاً إلى الجذر الذى أشرت إليه : التبعية الذهنية . فهذه التبعية ليست خاصة بالنقاد وحدهم ، بل يشتركون فيها مع معظم المثقفين – كشريحة عملت طوال التاريخ الحديث – فى ظل سلطة مشتركة بين البرجوازية الكبيرة والمستعمر الأجنبى، قديما كان أو حديثاً .. وفى بعض الأحيان حاول بعض المثقفين والنقاد أن يتمردوا على هذه التبعية المزدوجة ، فكان مصيره الإسكات القهرى بالسجن أو النفى أو الطرد من العمل وغيرها من الوسائل التى لا تعدمها السلطة وتابعوها من «المثقفين » ؛ ولذلك ظل الخروج عن نموذج التبعية لدى المثقف والناقد ، استثناء يثبت القاعدة .

وعلى هذا النحو فشل نقادنا مع - مثقفينا - مع برجوازيتنا فى تحقيق المجتمع الحديث . الذى يقوم على الحرية ، حرية الفرد والجماعات والأوطان ، وعلى الندية والتكافؤ والمساواة بين الجميع ، وعلى مفهوم عميق للحقوق والواجبات ، وعلى فصل واضح بين السلطات ، ومجتمع مدنى قوى قادر على مواجهة السلطة إذا لزم الأمر ومساندة للمظاليم من أصحاب الحقوق فى الطبقات المختلفة . فشلنا إذن فى إنجاز الحداثة وأسهم المثقفون وبينهم النقاد فى هذا الفشل . فماذا سنفعل إذن فى مواجهة مابعد الحداثة فى القرن القادم ؟

فى تقديرى أن هناك سيناريوهين لا ثالث لهما .

الأول :

هو استمرارنا على المنوال نفسه، فى تعاملنا مع النظريات والمناهج النقدية الغربية، من منطلق الانبهار والمتابعة اللاهثة ، دون تعمق ؛ أى من منطلق التبعية الذهنية . وهو المنوال نفسه الذى نعيشه فى الاقتصاد والسياسة والتعليم والإعلام . وهذا السيناريو يرشحنا للاقتراب من الشعوب التى قدّر عليها النظام العالمى الجديد الانقراض ؛ تلك الشعوب التى لا تعرف مصالحها ولا ذاتيتها ، ولا تستطيع أن تسهم فى التطور البشرى بميزات نسبية قوية ؛ ومن ثم تتحول إلى عالة على «النظام العالمى الجديد»؛ هذه لابد من التخلص منها بكل الوسائل ؛ كما يحدث الآن فى وسط أفريقيا .

والسيناريو الثانى :

هو أن نكون قادرين على تحويل المسار تحويلاً جذرياً ، نحو فهم عميق لتناقضات «النظام العالمى الجديد» وإمكانات تطوره التى سبق أن أشرنا إليها ، وأن نتعامل معه لا من منطلق الاستسلام ، بل من منطلق الوعى بما يفيد وما يضر ، وهذا معناه الوعى أولا بأنفسنا واحتياجاتنا ، بإمكاناتنا كلما أمكن ، واللجوء إلى الإفادة العلمية والمنضبطة من كل تطور علمى أو تكنولوچى ، شريطة أن نختاره نحن ، وأن نكون قادرين على إدراجه فى إطار منظومتنا الاستراتيچية لوطننا . وهذا أيضاً معناه أن نكون قادرين على الوعى بميزاتنا النسبية ثقافياً وحضارياً ومادياً ، وألا نفرط فيها ، ونحولها إلى مجرد مزارات سياحية ، بل ندرك نسقها القيمى ؛ هذا الذى يشكل العمود الفقرى لبنيتنا الذهنية ، الذى يسهم فى تكوين هويتنا وخصوصيتنا .

لا يستطيع أحد أن ينعزل عن العالم ، مهما حاول ، ولكن الفارق ضخم جداً بين العلاقة القائمة على الندية والتعاون ، بل القدرة كذلك على تطوير النظام العالمى الجديد

نفسه ، نحو عالمية إنسانية لا يهيمن فيها قطب على كل العالم ، ولا يفرض فيها نسقه الفكرى والثقافى والقيمى على جميع البشر . نمتلك هذه الطاقة ، لو استطعنا أن ندير أمورنا بطريقة مختلفة جذرياً عن تلك التى نديرها بها .

وبرغم أن السيناريو الأول يبدو أكثر قوة فى ظل أوضاعنا الراهنة التى لا يبدو لها تحول حقيقى فى الأفق القريب ، إلا أن اتفاق عدد كبير من مثقفى مصر والعرب والعالم بصفة عامة على ضرورة السيناريو الثانى ، وملاءمته لمصالح أغلبية شعوب العالم بما فيها الطبقات المسودة فى الغرب نفسه ؛ كل هذا يشير إلى أهمية التمسك بهذا المنظور الإنسانى والعمل على إبرازه فى مواجهة السيناريو الأول ، والسعى إلى بلورة وسائل عملية تمكنه من النجاح ، ولو فى مستقبل أبعد نسبياً .

هنا نحتاج بالإضافة إلى الوعى بخصوصيتنا والعمل على تنميتها ، إلى نوع جديد من «العالمية» يتم فيه التواصل مع القوى والأفكار المشتركة والساعية إلى نفس الهدف ، وهى كثيرة ومتعددة على كل المستويات . ويهمنى أن أشير إلى ما يتصل منها مباشرة بموضوع النقد الأدبى .

فبرغم الجوانب العدمية الواضحة فى فكر ما بعد الحداثة بصفة عامة ، وفى التفكيك النقدى بصفة خاصة ، يمتلك هذا الفكر رؤية نقدية ثاقبة للمركزية الأوربية التى أنتجتها هيمنة البرجوازية الأوربية فى العصر الحديث ، ولتجليات هذه المركزية فى السلوك الأوربى «الاستعمارى» وفى الأفكار والرؤى ، وبصفة خاصة مفهومى العضوية والبنية الثابتة . صحيح أن هذه الرؤية النقدية هى فى النهاية رؤية أوربية ، وناتجة عن المأزق الراهن الذى يعيشه المثقف الأوربى المخلص فى مواجهة تطور الرأسمالية والتكنولوچيا ، لكن إفادتنا منها فى تأسيس نقد جذرى للفكر النقدى الحديث ، الأوربى والعربى ، يمكن أن تكون إفادة كبيرة ومؤثرة .

ومع هذه التفكيكية هناك ازدهار حقيقى لما يمكن أن نسميه النقد الاجتماعى الشامل ، الذى يتجاوز الخلافات القديمة بين المدارس الشكلية والماركسية ، ليقدم فهماً اجتماعياً شاملاً للنص الأدبى ، مستفيدا من الإنجازات العلمية فى مختلف العلوم ، وخاصة فى علوم المعلومات والسيميوطيقا ، وعلم النفس والرياضيات والفيزياء . وهذا التطور من أكثر التطورات العلمية فائدة لنا فى النقد العربى المعاصر الذى يعيش حالة شتات بفعل الحرص على متابعة الموضات النقدية دون إدراك السلك الجامع الذى يربطها

بعضها ببعض . ونحن في الحقيقة أحوج ما نكون - لتحقيق الوظائف النقدية التى سبقت الإشارة إليها - إلى تطوير منهجنا الاجتماعى ، والاجتماعى بصفة خاصة ، وإغنائه بهذه العلوم بما يسمح له بفهم أعمق للثراء الأدبى المتحقق أو الكامن فى أعمالنا .

ويتصل بهذا التطور الاتجاه الجديد الذى يسهم فيه بقوة نقاد من جنوب شرق آسيا ، تحت ما يسمى «ما بعد الكولونيالية» Post Colonialism ، حيث يتم التركيز على الآثار الاستعمارية التى تخلفت فى أعمال أدبية ، سواء فى المستعمرات السابقة أو فى أدب المستعمر نفسه . وتعاونه فى هذا علوم التاريخ والأنثروبولوچيا وعلم النفس ، وغيرها .

هذه أمثلة للتيارات النقدية التى نحتاج إلى التواصل معها ، من منطلق الوعى المشار إليه سابقاً بالخصوصية والاحتياجات ، لتكوين ما يمكن أن نسميه جبهة نقدية عالمية قادرة على مواجهة تيار الاستلاب والهيمنة فى النظام العالمى الجديد . ولأن مثل هذا التواصل لا يمكن أن يتم عبر مؤسسات ومجلات السلطة المهيمنة فى مصر والتى تنتمى بوعى ، أو بدون وعى ، تبعاً لانتماء السلطة نفسها ، إلى ذيول «النظام العالمى الجديد» ، فإن المهمة فى الأساس هى مهمة الجماعات والروابط والمجلات والاتحادات والأفراد الواعين المستقلين ، وما أكثرهم لدينا ، لو أمسكوا ببداية الطريق ، وتحلوا بالصبر وطول النفس وشجاعة المواجهة .

الهـوامش

١- فؤاد نهرا ، نظريات فى الرأسمالية العالمية . مجلة الطريق ، بيروت ، يونيو ١٩٩٧ ص١٧٠ .

٢- راجع دراستنا : التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث ، مجلة أدب ونقد ، القاهرة ، أبريل ١٩٩٤ .

٣- راجع كتابنا : البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث . دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٣ .

نقادنا ... ونقدنا العربى الحديث !
(مقاربة عامة)

يوسف بكار

«مازلنا نكتب كلاماً لا جدوى منه حتى الآن لأننا نخاف . وليس معنى هذا أنى أنكر التراث الحديث والنقد .... ، وإنما أقول إن اللمحات أو القدرات الخلاقة فى حقيقة الأمر محدودة ، وإننا مقلدون ونقلة ومازلنا كذلك ، مع كل الاحترام لما تمّ» .

شكرى عياد

(فصول م١ - ع٣ نيسان ١٩٨١ ، ص ٢٥٢)

-١-

أعترف ، بدءاً ، أن هذا البحث نسبىّ جدلى ، كثيرة شعابه ومنعطفاته التى لا أنوى أن أقاربها جميعاً لصعوبة السيطرة عليها كلّها . وحسبى أن أقف فيه على المعالم الكبرى والأمارات الأبرز التى ترسم ، بحياد تام ، خارطة طبيعية لتضاريس نقدنا العربى الحديث فى مشهده الحاضر من خلال آراء جمهرة من النقاد والدارسين وأفكارهم التى باحوا بها وأعلنوها فى كتاب أو بحث أو مقال أو «شهادة» أو ندوة أو «حوار /لقاء» فى مجلة أو صحيفة ، وما هذا إلاّ لأنه ليس فى وسعى - وربما ليس فى وسع غيرى - الإلمام فى بحث يقدّم إلى مؤتمر بكلّ ما لنقادنا ودارسينا وشعرائنا النقاد فى مشرق الوطن العربى ومغربه من آراء وأفكار فى نقدنا العربى الحديث .

وليس بفائتى أن أؤكد أننى ألج هذا المعترك الصعب وفى ذهنى ما يعترف به كثيرون[١] بإيجابيات لنقدنا الحديث يكاد يلخصها قول اعتدال عثمان[٢] «لا يستطيع متابع منصف إنكار الجهود الكبيرة لعدد من نقادنا البارزين، الذين أسهموا فى تقديم الفكر النقدى الحديث عن طريق الدراسات النظرية والتطبيقية المتخصصة وتغلبوا على صعوبات كثيرة...» .

-٢-

إن الحقبة الزمنية التى يتناولها البحث لا تتخطى ، بشىء من التسامح ، نصف

قرن (٣) هو الذى حدث فيه التقدم الهائل فى الفكر النقدى المسؤول عن «كثير من الافتتان السطحى بما يأتى من الغرب» كما يرى شكرى عيّاد مثلاً ، وكما شكا منه المرحوم عبد المحسن طه بدر ، وأشار إليه غير مرّة عز الدين إسماعيل الذى يذهب إلى أن ثمة «كتابات نقدية قبل خمسين عاماً هى فى مستواها وفى جدّيتها ورصانتها ووعيها أكثر تقدماً من كتابات هذه الأيام» (٤) . وهذا ما يؤكده جابر عصفور(٥) الغاضب من واقع بعض النقاد الذين يستخفون بالعقول ويطلقون دعاوى كبيرة دون مسوغات ، كزعم بعض البنيويين «أن النقد العربى لم يبدأ إلاّ منذ سنوات قليلة ، وكأن هذه البنيوية هى التى ستؤسس النقد العربى .أماً قبل ذلك فلا شئ ، وهذا لا يستطيع أن يقبله عاقل ، ولكن – مع الأسف – هذه الدعاوى كثرت فى هذه الآونة» .

إن نقد الحقبة السابقة يتسم ، إلى حد غير قليل ، بما يسميه إدوارد سعيد «انتقال النظريات» كالذى فى نقد طه حسين وعباس العقاد وإبراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى ومحمد مندور وحسين مروة ومحمد النويهى ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، بمعنى أن العناصر المنهجية ومواد الرؤية النقدية تتغير حال ولوج سياق ثقافى آخر ، كأن تغيب مثلاً ملامح «ديكارت» قليلاً عند طه حسين لتوائم المادة التى يعمل عليها (٦). لكن تفهمهم لم يكن يخلو من «الاستلاب» لأن أكثرهم عدّ الفكر الغربى أساساً لتحقيق التقدم الذى كانوا يرجونه دون أن ينفكوا عن الدعوة للعودة إلى الأصول التى أعادوا تقييمها مستندين إلى مقاييس غربية، كما فى دراسات طه حسين عن أبى العلاء المعرى، والعقاد عن ابن الرومى مثلاً (٧) .

-٣-

هذا البحث غير منبثق عن فراغ ، فالشكوى من النقد مريرة فى السرّ والعلن ، والمآخذ عليه كثيرة ، والحديث فيه – عموماً – عن «أزمة» أو «شبه أزمة» أو «فوضى» أو «لانقد» ، وعن بعض جوانبه – خصوصاً – من مثل «مشكلة / إشكال» فى المنهج وفى التنظير والتطبيق ، الحديث فيه كثير .

أليست هذه مسوّغات كافية لتناول الموضوع خاصة أن «قضية النقد العربى الحديث» تعدّ واحدة من «القضايا» المهمة ، وحلقة من «حلقات أزمة» الوجود العربى الشاملة فى السياسة والاجتماع والاقتصاد والفكر والإبداع(٨) ، وإن يكن ثمة من لا يسلّم بهذه الأزمة الشاملة فى الحياة العربية(٩) ؟

ولقد استدعت هذه القضية فى الإبداع والنقد والفكر ، وهو ما يهمنا هنا ، أن تعقد لها المجلات المتخصصة ندوات منفردة ، وأن تخصّها بعض المجلات غير المتخصصة بأعداد خاصة ، وأن تحاور بعض المجلات والصحف فى لقاءات مفردة أنماطاً شتى من النقاد والمبدعين . ولو أخذنا مجلة «فصول» وحدها مثالاً لوجدنا أنّها عقدت فى الموضوع، بدءاً من عام ١٩٨١ ، الندوات الآتية التى شارك فيها رعيل من النقاد والمبدعين من أقطار متفرقة في مشرق الوطن العربى ومغربه :

- ندوة «اتجاهات النقد الأدبى» (م١ – ع٢ يناير ١٩٨١) .
- ندوة «مشكلة المنهج فى النقد العربى المعاصر» (م١ – ع٣ نيسان ١٩٨١) .
- ندوة «أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر» (م٤ – ع٣ مايو / يونيه ١٩٨٤) .
- ندوة «الأسلوبية» (م٥ – ع١ اكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤) .
- ندوة «أزمة الإبداع الشعرى وتحديات العصر» (م٧ – ع١ و٢ اكتوبر ١٩٨٦ /مارس ١٩٨٧)

فضلاً عن «شهادات» عدد من النقاد في العدد الذى وقفته على «اتجاهات النقد العربى الحديث» (م٩ – ع٣ و ٤ فبراير ١٩٩١) . ناهيك عمّا فى الأعداد الخاصة التى أفردتها المجلات للنقد والنقاد من مثل «القاهرة» و عالم الفكر» و«الأقلام» و «الموقف الأدبى» و«المنهل» و «علامات فى النقد » .

ومن المسوّغات ، كذلك ، ما جأر به نفر من كبار الشعراء علانية ، فى حين أسرّه ويسرّه عدد كبير خشية وتستراً؛ فحين قال لمحمود درويش محاوروه ، بعد كلامه على قصيدة النثر : «تعنى أنها ليست شعراً ؟ »، ضحك ، وقال(١٠) «لا أقول هذا ، لأننى فى الحقيقة أخافهم ، ولكننى أعبّر عن رفضى لقصيدة النثر بشيء واحد أنها ليست خيارى، وإن كنت أقبلها كخيار لآخر.. » . وكان بوحه هذا حافزاً للشاعر عز الدين المناصرة لأن يصف موقف محمود درويش بأنه «تصريحات شجاعة ربما تساهم فى تصحيح الوضع النقدى الدكتاتورى الذى يقوده أنصار التبعية منذ منتصف الثمانينيات» ، ولأن يبوح هو نفسه بأنه لم ينشر عام ١٩٨٣ مجموعته الكاملة «كنعانياذا» بأسلوب قصيدة النثر إلا «تمشياً مع دكتاتورية هؤلاء النقاد» ، لكنه ظلّ – وإن «طبّل لها وزمر شعراء قصيدة النثر فى بيروت واعتبروها اختراقاً مذهلاً للشعر الفلسطينى الحديث كلّه» – مقتنعاً

بقول بول فاليرى الفرنسى «القصيدة رقص والنثر مشى» (١١) .

ولقد سبق محمود درويش والمناصرة الشاعر مريد البرغوثى ببحثه «الديمقراطية والاستبداد فى تناول النص الشعرى» فى «مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى» (٢٣-١٩٩٦/١١/٢٦) الذى حمل فيه على النقاد والمشهد النقدى العربى، ورأى أن ثمة ضربين من النقد : دكتاتورى مسبق يكون صاحبه رأيه قبل دراسة النص ، وطازج متفتح يسلم صاحبه نفسه للنص الشعرى بقوانينه، ليدخل دخولاً بريئاً إلى الاقتراح الفنى الذى تطرحه القصيدة . ولقد أثارت صيحة البرغوثى تلك جدلاً عاصفاً فى أروقة المهرجان (١٢).

ورأى عبد الوهاب البياتى ، قبل البرغوثى بعشر سنوات ، أن بعض النقاد «يمارسون إرهاباً ضد الشعراء ، فنراهم يحاولون ... أن يفرضوا مقولات ونظريات على الشعر بحيث إذا وجدوا الشعر يخرج عن نطاقها كان فى رأيهم شعراً يخرج عن حلبة الشعر ..» (١٣) .

- ٤ -

هل نقدنا الحديث فى «أزمة» ؟ (١٤) لقد علمنا النحويون أنه لا يجاب عن «هل» إلاّ بـ «نعم» أو «لا» فقط، أى أنها للتصديق لا للتصور ، بيد أن الجواب عنها - هنا- يخرج عن إجماع أهل النحو ليكون بـ «نعم» و«لا» فى آن ، خروجاً تمليه مواقف النقاد أنفسهم:

٤-١ : ثمة فريقٌ يرى ، بصوت عالٍ ، أن نقدنا الحديث فى «أزمة» أو ما فى معناها :

على الراعى(١٥) : «الواقع النقدى على الساحة العربية واقع متدن إلى حدّ كبير . النقاد المؤهلون يتناقصون ولا يولد غيرهم بأعداد كافية ومستويات مماثلة أو حتى مقاربة » .

- مصطفى هدّارة(١٦) : «الواقع النقدى الآن ... لا يسرّ أحداً ، فالنقاد الأكاديميون خفتت أصواتهم أو كادت ، وهم يتلقون الطعنات من كل اتجاه ، والنقاد الصحافيون هم الذين يطفون على السطح » - محمود أمين العالم (١٧) : «حقاً هناك فوضى نقدية ... » .

- محمود الربيعى(١٨) : «أرى الواقع النقدى ... يعانى من علل كثيرة مرجعها الأميّة والأميّة الثقافية » .

- إحسان عبّاس (١٩) «إنّما فى نفسى لا أقول إن النقد فى أزمة ، ولكن أقول إنه ليس هناك نقد» .

٤-٢ وثمة من لا يعترف بأن النقد فى أزمة ؛ فجبرا إبراهيم جبرا يقول (٢٠) : «أنا لست من النائحين كل صباح على أزمة النقد المزعومة . ثمة دراسات تصدر بين آنٍ وآخر ، كتب ومقالات وأطروحات تقنعنى بأن الجادين من النقاد العرب اليوم يفوقون عدداً وقدرة ما عرفه المجتمع العربى من نقاد فى الحقبة الواحدة منذ عهد المأمون حتى منتصف القرن العشرين » .

٤-٣ : ومن النقاد من يوجّه الأزمة توجيهاً آخر إيجابياً :

- صلاح فضل: (٢١)

« .... الأزمة ماثلة فى الإبداع كما هى ماثلة فى النقد ، ولكن لا ينبغى (كذا) أن نفهم كلمة أزمة بوصفها غيابا لشىء كان قائماً من قبل ، أو فقراً تتصف به المعطيات القائمة الآن، بل ينبغى أن نفهم كلمة أزمة بوصفها إدراكاً إيجابياً للحاجة إلى المجاوزة والخلق وغزو عوالم أو مناطق جديدة ... ، فإن إحساسنا بالأزمة ومعنى الأزمة فى النقد العربى ، إنّما يعنى كذلك أننا نتحرك دائماً حركة متجاوزة لا تكتفى بما حصلت ، بل تتطلع إلى تحقيق المزيد من الكشف النقدى العلمى القادر على إجراء التحليل الكامل للنصوص ، والقادر على تنويرها واستيعابها فى وجودها الكلى » .

- عبد الله الغذامى (٢٢) : «أما عن واقع النقد العربى اليوم فأنا لا أقول إنه بخير . إن كلّ المجهود العربى الثقافى اليوم بينه وبين الخير مراحل لابدّ أن نسعى لاجتيازها لكى نصل... إنها أزمة ، ولكنها أزمة الأسئلة وأزمة البحث وأزمة مراجعة الذات » .

- جابر عصفور(٢٣) : «النقد العربى يتميز بأنه يصوغ مشهداً نقدياً يتسم بعدم التجاوز أو السعى إليه ، بل يتسم بالتنافر وتعدد الأصوات وتضاربها ، وأنا أرى هذا الأمر أمراً طبيعياً لأن النقد العربى مرتبط بالثقافة العربية ،.والثقافة العربية فى مراحل التحول، وتمر بظروف متعددة، وتعيش تحولات عنيفة ....» .

-٥-

وعلى أية حال ، فما مظاهر «أزمة» النقد العربى الحديث عند القائلين بها ؟ يكاد يكون «التغريب» (٢٤) أو «المركزية الغربيّة» من أظهر مظاهر أزمة النقد وأبرزها . المقصود بالتغريب معناه المطلق الذى يطبق أصحابه النظريات والمفاهيم والمناهج الغربية بقضها وقضيضها ، وهو ذاته الذى يعنيه جمال الدين بن الشيخ: «إنى أشعر بالمرارة لكون

الطلبة والنقاد العرب يظنون أن التجديد مرتبط بالاطلاع على آخر الموضات الفكرية النقدية، ومن ثمّ ولعهم بترويج المصطلحات الغربية»(٢٥) .

أما الأخذ الانتقائى الذى يتواءم مع خصوصية أدبنا وواقعنا العربى الذى «يختلف عن واقع آداب الأمم الأخرى(٢٦) » فلا يرى النقاد غضاضة فيه ، بل هو أمر مطلوب ومرغوب فيه ، وهو علامة صحة على انتمائنا إلى المنظومة الإنسانية .

-عبد المحسن طه بدر (٢٧) :«إن أى منهج نقدى ظهر فى أوربا إنما ظهر أصلاً لحل مشاكل واقع اجتماعىّ معين ، بمعنى أن هناك واقعاً أدبياً معيناً لابدّ للناقد أن يتعامل معه ... والناقد الأوربى يستمد منهجه وأدوات هذا المنهج من خلال رؤية للحياة شكلتها مرحلة حضارية يعيشها مجتمعه ، ومن ثم يحل مشكلة النص الأدبى فى ضوء هذه الرؤية... وإذا كان هذا المنهج جزءاً من واقع أدبى معيّن فكيف يمكن فرضه على واقع أدبى آخر له مشكلاته كالأدب العربى؟! إذن فالمنهج المشروط بواقع أدبى معين وبرؤية معينة للعالم وبمشاكل اجتماعية معينة يصبح فرضه على الواقع الأدبى العربى ظلماً .

ربما يقال إن المنهج شىء والإجراء شىء آخر وإنه يمكن أن نستفيد من الإجراء الذى يقدّمه المنهج ، ومن خلال ذلك نكتشف منهجنا الخاص ، ولكن هذا يتطلب الإجابة عن سؤال آخر : هل الإجراء جزء من المنهج أم هو منفصل عنه ؟... ، وما ألاحظه أن هناك ضرباً من اللهاث خلف الحضارة الغربيّة يظهر بوضوح شديد فى الفترة التى نحياها الآن ، وبالنسبة لتحولنا إلى مجتمع استهلاكى لا يستهلك ما ينتجه وإنما يستهلك ما ينتج فى الغرب ... » .

- محمد عبد المطلب (٢٨) : «يقدمون (الآخذون بالنقد الغربى أخذاً كاملاً) أدوات ودعائم وآليات لا تتفق وعناصر النص العربى ومقدماته وخواصه ومميزاته ، وهم فى نظرى نقاد متعسفون» .

- عبد المنعم تليمة (٢٩) : «وبعض نقادنا يغلو غلواً بعيداً فى مجاراة النظرية الغربية وفى اعتناق أصولها وجذورها الفكرية ، بل إن بعض نقادنا يذهب إلى أبعد من هذا فيدافع عن هذه النظرية أو تلك بأكثر مما يفعل أصحابها» .

- محمد لطفى اليوسفى (٣٠) :

«من مآزق الخطاب النقدى المعاصر أنه خطاب يستقدم حشد مفاهيم مقتطعة من المناهج

فى المدارس الغربية ، وهى مناهج بنيت فى القلق والسؤال والحيرة ، بالإضافة إلى أنها تصدر عن عقلية مادية ورؤية مادية للكون تؤمن بمادية الدال واللغة ... إذن فهى تفى بحاجة غيرنا ، فضلاً عن أن الناقد فى هذه الحالة يوهم نفسه أنه يستمد حركيته من ذاته؛ أى أنه هو الذى صاغ السؤال، بينما الحقيقة أنه يستقدم الأسئلة . أنا لا أعرف واحداً منا قرأ هذه المناهج وتمثّلها جيداً وصدق نفسه إلاّ وخجل من تطبيقها . إن فكرة تطبيق هذه المناهج راجع إلى عدم فهمها . إنها مناهج لا يمكن أن تطبق على النص العربى ، ولكن يمكن أن نحتفى بها من جهة كونها معارف » .

ويتصل بهذا عند الناقد نفسه ما يسميه «تلبيس الماضى منجزات المدارس الغربية المعاصرة »؛ يقول(٣١) :

«ها هنا بالضبط يشرع التحايل فى العمل ، فيقع تبسيط المباحث الألسنية والأسلوبية. وتلخيصها تلخيصاً مدرسياً يفقدها حملها المعرفى ، ثم تلبيسها عنوة إلى المنظرين العرب القدامى ، وإذا الجاحظ ينطق بمقولات دى سوسير ، وابن خلدون يلهج بمقولات تشومسكى ، ويسبق الجرجانى بلومفيلد متنبئاً بمقولاته ، ويقول قدامة بن جعفر ما سيلهج به جاكبسون ... ، وإذا الفوضى العارمة تطبق على المقولات والأفكار تجتثها من منابتها وتجبرها على النزول فى غير أوطانها . هكذا يرغم الماضى على التحدث عنوة بلغة الراهن، ويجبر القديم مخلوعاً من منابته على الانصهار فى اللحظة الراهنة » .

–خلدون الشمعة (٣٢) :

«على نقادنا أن ألا يكونوا طلبة طيلة حياتهم . الواقع الآن أنهم طلبة تابعون لمرجعيات فكرية خارجية ... هناك المرجعيات وكفى . إذن هى عملية استعراض عضلات من قبيل الجمباز العقلى المجانى الذى يجعل النقد العربى المعاصر ليس إنتاجاً نقدياً، وإنما إعادة إنتاج رديئة» .

– سلمى الخضراء الجيوسى (٣٣) :

«أنا لا أريد أن أهاجم هذا النوع من النقد . أحياناً أنا أستمتع بهذا النقد، ولكن عندما يكون مستغرقاً فى التقليد للغرب أجده غير مفيد . هناك نقاد يكتبون كلاماً فرنسياً باللغة العربية، ويحاولون تطبيق قوانين لا يمكن أن تطبق على تجربتنا الأدبيّة العربية ، وقد حدث هذا منذ مطلع القرن . نحن نحتاج إلى نقد آخر، لكن الذى أعترض أنا عليه هو أن

أصحاب هذا النوع من النقد يقولون إن أيديولوجيتهم هى الأصح» .

- فاطمه طحطح (٣٤) :

« المنهج النقدى - فى نظرى - وسيلة وأداة إجرائية تساعد على تلمس إضاءة خطوات البحث، وليس غاية فى حدّ ذاته . وما يلاحظ الآن على الساحة النقدية العربية - وخاصة المغربية - أنه تحول عند كثير من الباحثين والنقاد إلى غاية فى حد ذاته .... فقد طغى التجريب المنهجى لدرجة أن الآثار الأدبية أصبحت منطمسة ، وصارت العملية النقدية عبارة عن إسقاطات فيها كثير من التعسف والتجنى على الشعر، خصوصاً القديم منه ، فنحن لم نستطع بعد التخلص من ظاهرة التقليد ... إلى متى يظل الآخر ينتج ونحن نستهلك .... ؟

إننا لا نتنكر لمجهودات الغير فيما انتهوا إليه من نتائج علمية ومناهج مختلفة ، لكن التعامل معها ... يجب أن يكون بمقدار ، خصوصاً أثناء تطبيقها على النصوص العربية القديمة، إذ لا يجب (كذا) القفز على الشروط التاريخية والثقافية بهذه السهولة . فلا يحق مثلاً أن يحشد لبيت واحد من قصيدة ترسانة من المفاهيم النظرية التجريدية والقواعد الإبستمولوجية ، ويستعرض الجهاز المفاهيمى للمنطق ، ثم يعرض هذا البيت على المربع السيميائى ، ثم ينقل من هذه المشرحة إلى الوزن والإحصاء والكيل بالميزان وتحديد النسبة المئوية للحروف والمفردات، بحيث تُرهق القصيدة ويُرهق القارئ دون طائل، وتضيع القصيدة، ونبحث عن جمالياتها وعن تماسكها وصورها؛ فلا نجد سوى الغموض والإبهام والتعقيد..» .

- محمود أمين العالم (٣٥) :

«إن كثيراً مما يكتب الآن (فى النقد) - وخصوصاً فى مجال الشعر- يكاد أن يكون (كذا) غريباً لا يقرأ فى كثير من الأمور ، وأحياناً يتصور أن هذا شكل من أشكال الحداثة والتخطى والتجديد .... إن النقد بسبب من المدرسة البنيوية أو الهيكلية تحول إلى نوع من التحليلات الهندسية والرياضيات ... ولاشك أن الأمر فى جوهره أمر مشروع ، وهو أن هناك محاولة للخروج بالنقد الأدبى من حدود التذوق الذاتى والانطباعية إلى حدود العلم ...

إنهم - البنيويون- يلجأون إلى عملية «تدبيس» للنص من نوع ما يلجأ إليه العلماء فى كليات الطبّ مع الضفدعة ... يدبسون أيديها وأرجلها ورأسها، ثم يشرّحونها معزولة وعن نقيقها عن حيويتها ؛ عن نبضها ... وكذلك النص عند البنيويين؛ إنهم

يدبسونه ، ولا نستطيع بالطبع أن ننكر، كى نكون منصفين ، أن مثل هذا التشريح يضع يدنا على بعض الأشياء ، لكنه يضع يدنا على بعض الأشياء ذات الطابع السكونى ...

إننى أخشى على المدرسة البنيوية أن تتحول إلى مدرسة ذات طابع وصفى . إنها من الناحية الوصفية والتحليلية والتفكيكية يمكن أن تعطينا نتائج طيبة ، لكن الوقوف عندها هو الخطر أو هو النقيصة الكبيرة لأننا نكتشف فيها النص الميت ، النص الجامد ، النص السكونى ... دون أن نتبين حركية النص، لا فى تاريخية الأدب، ولا فى تاريخية الواقع فى علاقته مع الذات المبدعة » .

– مازن الوعر (٣٦) :

«ما يحصل عندنا هو أن مفهوم التنظير والتقعيد هو مفهوم يستورده أغلب الباحثين العرب من الغرب، من أجل تلبيسه للظواهر العربية التى هى أساس نشأتها عربية . هذه النظريات المطبقة على المجتمع العربى هى نظريات «معلّبة» وجاهزة ، وما على الظواهر العربية إلاّ أن تطّوع نفسها لهذه النظريات .

لنفترض أن التطويع هذا يمكن أن ينجح (مع أن هذا الافتراض خطأ علمى) ، ولكنه يبقى تطويعاً شكلياً لا يمسّ الجوهر ولا يؤدى إلى حركة فاعلة ومنفعلة بين الشكل النظرى والمضمون التطبيقى » .

– عبد الرحمن حمادى (٣٧) :

«والوطن العربى ... مازال مستورداً لمناهج ومصطلحات نقده للإبداع ؛ فقد اتجه المثقفون والنقاد العرب بعد مراحل الاستقلال الوطنى إلى الإطلاع على أيديولوجيا الخارج، ولكن بدلاً من الاطلاع والتفاعل الإيجابى تبنّى عدد من النقاد والمثقفين تلك الأيديولوجيات ومناهجها النقدية أيضاً .. » .

– جودت فخر الدين (٣٨) :

«راح معظم النقد الأدبى الذى يُمارس فى أيامنا يتجه فى أحد اتجاهين : إمّا التمثل بطرق أو مناهج غربية فى تناول النصوص الأدبيّة ، وإمّا الاستسلام لما يقوله النص ... أى لما يدعيه من محمول نظرى أو فكرى ... إن نقدنا المعاصر لم يشكل – حتى الآن– حركة فاعلة ، ذلك لأنه فى معظمه ... قد أضاع صلته بالقديم (التراثى) فى المستويين الأدبى والنقدى ، وتراخى أمام الحديث (الغربى) فأخذ منه دون تفحص أو انتباه ....».

ومهما يكن أمر هذه الإشكالية التى جلّتها النقول السابقة ، فإن القول فيها لا يعدو ما يقوله عبد الله إبراهيم(٣٩) :

«يصعب ، فى واقع الحال ، تقدير الأثر الذى تركته «المركزية الغربية» فى حقل الممارسة النقدية الأدبية الحديثة ، كون هذا الميدان واسعاً من ناحية ، وكون «الموارد المنهجية» متعددة المظاهر كثيرة الأشكال من ناحية أخرى .

ويكاد يذهب بنا القول إلى التأكيد أنه لم تعرف الثقافة الحديثة منهجاً نقدياً اكتسب شرعيته المنهجية ، إلاّ وكان قد تأثر ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، بالموجهات والإجراءات التى اتصفت بها المركزية الغربية فى حقل البحث الأدبى ونقده . ولم يقف الأمر كما ينبغى عند حدود استثمار الإجراءات المنهجية فى هذا الموضوع ، إنّما تعداه إلى التطبيق الآلى لكثير من «الرؤى» و «الطرائق» التى أنتجتها الثقافة الغربية فى ظرف معرفىّ وتاريخى مغاير، مما جعل أمر تطبيقها لا معنى له إلاّ فى كونه ممارسة ذاتية تفتقر ، فى كثير من الأحيان ، إلى الوعى العميق بأهمية وضع أسسٍ متينة لهذا الضرب من النشاط الفكرى والإبداعى» .

-٦-

٦-١ : المقتطفات السابقة نماذج تثير مسألة «الخصوصية» التى يطرحها النقاد الذين يدعون إلى الاتصال بالآخر والإفادة منه ولا يرفضون أىّ منهج نقدى :

- عبد المحسن بدر (٤٠) :

«افتراض رفض أى منهج نقدى كلام لم يخطر ببال أحد ، وإنما الكلام المطروح هو قدرة تحرك الناقد العربى من موقع ثابت مفتوح العينين محدّقاً بوعى ؛ أى الوقوف موقفا نقدياً من كل المناهج المطروحة ، وأن يختار لنفسه ... فلا بدّ أن يستفيد الناقد من الجميع وأن يغرف من الجميع . وأمّا الرفض الابتدائى فهو من موقف الجهل ، أو من موقع من لا يعرف ... وكلّ ما أريد أن أؤكده أن جانب الخصوصية هام جداً فى هذا المجال ، لأنه نقطة البدء ...» .

- إحسان عباس :

١- «الخصوصية أولاً وقبل كل شئ ، فهى التى تميّز فنّاً عن فن آخر لأمة ما؛ فإذا انعدمت الخصوصية، فأى فرق بين البيئة الفرنسية والبيئة المصرية ؟ وما الفرق بين

متطلبات ومشكلات كلّ من البيئتين ؟ وما الفرق بين الصورة المستمدة من طبيعة الشعبين»(٤١) .

٢- « إننى ضد «الافتراض الشديد» الذى يجعل الإنسان يتصرف بما لايخصّه.لا خلاف على ضرورة الاستفادة من الثقافة النقدية الغربيّة، شريطة إدراجها فى منظور متميز يعرف الفرق بين إشكاليتنا الثقافية وإشكالية الآخر . ولقد استفدت شخصيّاً من ثقافة الغرب، غير أنى كنت أحول هذه الثقافة إلى عنصر من العناصر المتعددة التى أتعامل بها مع النص المدروس، والذى ينتمى إلى بيئة ثقافية خاصة به . ومن دون هذا التخصيص فإن الدارس يقع فى وهم فكرى مزدوج : يتكشف الوهم الأول فى إغفال التاريخ الثقافى العربى، ويتجلى الوهم الثانى فى جهل التاريخ الثقافى للآخر» (٤٢) .

- عبد الرحمن حمادى (٤٣) :

«إن الإبداع العربى له خصوصيته ، وهو بعكس النقد مازال يعبّر عن واقعنا ؛ عن أزماتنا وتطلعاتنا ... ، ولعل إشكالية الاستيراد من أكثر الإشكاليات إساءة للنقد، وخاصة عندما يأتى النقد المؤدلج بنيّات مسبقة تجاه العمل الإبداعى» .

- مدحت الجيّار (٤٤) :

«النص العربى يخرج من تاريخ لغوى وأدبى واجتماعى يختلف عن نظيره فى أى مكان آخر، وفى إطار أية لغة أخرى، فبنية اللغة العربية غير البنى اللغوية الأخرى، والأديب العربى يختلف عن غيره ... ، ولأن ظروف تخلقّ وعيه وثقافته تختلف عن مثيلاتها لدى غير العرب ... ،فإن الناقد العربى يحتاج دائماً للوقوف على الفوارق الجوهرية لدى النصين» .

- عبد المنعم تليمة (٤٥) :

«على الناقد العربى أن يخضع هذا الوافد للفحص والتقويم والانتقاء ، فإن البأس كل البأس فى النقل المباشر دون امتحان المنقول ، لأن الثقافات تحمل فى داخلها بذور التغاير والاختلاف حسب الرؤية المطمورة فى أعماق كل ثقافة» .

- إبراهيم فتحى (٤٦) :

«ليس على الناقد - العربى- أن يردد هذه التيارات الوافدة ترديد ببغاء ، ولكن عليه أولاً أن يستوعبها ويستخلص منها ما يناسب ظرفه النقدى والإبداعى ... ، والناقد الذى يقف تجاه هذه التيارات ويأخذها على علاتها لا يضيف شيئا. لايمكن الاستفادة من

إنجازات الثقافة المختلفة ، إلا إذا كانت هناك معدة تهضم هضماً سليماً، وجهاز تمثيل يضرب بجذوره فى التربة المحلية، حتى يستوعب ما يناسبه من عناصر، ويطوّعها طبقاً لاحتياجاته مضيفاً إيّاها إلى رصيده الخاص» .

إن الخصوصية عند هذا النفر من النقاد يخرجها عن المعنى «المطلق» للخصوصية، وعن «الحدود الضيقة التى يراد لها أن تظلّ فيها»، بتعبير محمود أمين العالم الذى يعترف بأن «للتعابير الأدبية والفنية والفكرية عامة خصوصيتها القومية»(٤٧) . إنها بالضبط ما يسميه شكرى عيّاد «النقد ذو الطابع العربى» ، ويقول:(٤٨) «وأصبحنا الآن بحيث ننتظر نقداً حديثاً له طابعه العربى ، ولا أقصد بالعربية هنا أى قوميّة . أنا فى صف التفاعل الدائم ، ولا يوجد نمو أبداً بدون تفاعل ... فعندما أقول :نحن الآن فى انتظار نقد عربى له إضافته المهمة والقيّمة؛ فأنا لا أقصد الانعزالية ولا أقصد الجهل بهذه المبادئ والمذاهب – الغربية – ... إنها لابدّ أن تدرس ، ويجب أن تعرف كما هى . إذا عرفت الشيء على ما هو عليه ؛ أمكنك أن تأخذ منه أو تدعه ، بعكس ما إذا اندفعت إليه اندفاع المعجب المقلّد » .

٦-٢ : ويوجّه بعض النقاد دعوى الخصوصية توجيهين متغايرين :

الأول : يرى أن يبحث ، من خلال مناهج الآخر ، عن منهج عربى أو يسعى إليه، وإن لم يتحقق إلى الآن .

عبد الله الغذامى يستغل وصف «البنيويون العرب» فى هذا السؤال الذى طرح عليه: «البنيويون العرب متهمون بأنهم يتعاملون مع نظرية أفل نجمها فى مظانها الأصلية ... فكيف تريدون أن تهبوا حياة لما انقضى فى بلد المنشأ ؟» – يستغله ليقول (٤٩) :

« ... أنت تميز بين بنيوى عربى وبنيوى آخر غير عربى . لو وصلنا إلى هذا التمييز واستطعنا أن نؤسسه على أنه تمييز علمى وأن هناك بنيويين عرباً ، فهذا يعنى أن هناك بنيوية عربية . إذا تحقق ذلك فهذه نتيجة عظيمة فعلاً ... إنما أصدقك أن هذا المستوى الاصطلاحى المتميز لم يتحقق إلى الآن . الجهود تتجه نحوه لكننا لم نصل فعلاً إلى الغاية التى ننشدها » .

وهو يعلن ، وفقاً لهذا ، أنه ليس بنيوياً ، ولكنه يستخدم البنيوية استخداماً انتقائياً، فيلتزم ببعض أدواتها ويرفض أخرى . وهكذا فى سائر المناهج النقدية .

ويذهب صبرى حافظ إلى قريب من هذا حين يقول - متخذاً من «مصر» مثالا(٥٠) :«.. ليس لدينا منهج بنيوى ، وإنّما عندنا فهم مصرى للبنيوية وغيرها من المناهج الحديثة، بمعنى أن الفهم المصرى لا يأتى من فراغ ، وإنما يأتى من خلال رؤيا كوّنها الباحث الذى يتعامل مع هذه المناهج ، ومن خلال تصوره لاحتياجات واقعه الثقافى ودوره فيه . وهذه الرؤيا تتكوّن بمعزل عن الأيديولوجيات والفلسفات الإنسانية المختلفة » . ولا يبعد عن هذا ، كذلك ، أحمد درويش الذى يقول(٥١) : «على الأديب والناقد أن يتمثل الاتجاهات والنظريات النقدية الحديثة ليجيد طرحها بما يتناسب مع معطيات واقعه الثقافى» .

والآخر : ينادى بضرورة إيجاد «نظرية عربية» نقدية توائم بين التراث والمعاصرة التى تعنى بالواقع العربى وتفيد من فكر الآخر فمجدى وهبة يتساءل باستغراب (٥٢): «لماذا لم تظهر إلى الآن نظرية تعبّر عن الواقع الفنّى، أو عن الواقع الأدبى العربى البحت ؟ ما هو السر فى هذا ؟ ما هو الدافع للبحث عن الجديد باستمرار ؟ ... اعتراضى دائماً هو البحث عن صيغة خارجة عن ذاتنا ! أنا لست ضد المعاصرة، ولكنى أقول إننا نستطيع أن نستمد المعاصرة من تجربتنا فى الحياة» . ولما سئل عن «هذه التجربة» قال : «الإجابة عن هذا هى التى تفجر النظرية النقدية » .

ويستغرب عبد المنعم تليمة (٥٣) «... أنك تجد ركاماً من النظريات والمناهج منقولة من كلّ اللغات ، لكنك لا تجد اجتهاداً نظرياً عربياً مرموقاً !» .

يصرّ أصحاب هذا الاتجاه على أنه لابدّ من إعادة إنتاج نظرية نقدية عربية دون أن ينكر بعضهم ما للنقاد العرب المقيمين فى الغرب من مشاركة فاعلة فى وضع منهجية النظرية النقدية العالمية . إن هذه النظرية تنهض عندهم على الآتى (٥٤) :

١- العودة إلى التراث اللغوى والبلاغى والنقدى واستيعابه جيداً والإفادة منه . وهذه هى «المرحلة الاسترجاعية» التى يسترجع الناقد فيها موروثه، ويستحضره، ويقرؤه بوعى لاستكشافه وتخيّر المناسب منه . يقول إدوار الخراط : «والواقع أن واقعنا النقدى العربى ينطوى على جهود وإنجازات تستحق التقدير والاهتمام . والتراث العربى الغنى بكنوزه فى حاجة لإعادة اكتشافه بأساليب عصرية يمكنها التفاعل مع النتاج الفكرى الغربى ، وإحداث تفاعلات من شأنها أن تثرى المناخ النقدى والفكرى والإبداعى العربى» .

٢- القراءة فى النظريات والمناهج النقدية الغربية، بهدف التفاعل والاستحضار والوقوف

على منجزاتها وأخذ ما يتواءم منها مع أدبنا.

٣- الربط بين القراءتين التراثية والغربية فى ما يسمى «القراءة الاستنتاجية» التى تقوم على الربط الواعى بين القديم والحديث، والأصيل والوافد .

٤- البحث عن المصطلح والاتجاه القادر على استيعاب الظواهر الأدبية المحلية ؛ فثمة -كما يقول غالى شكرى - ضرورة للوقوف على الحصاد الإبداعى الضخم، من خلال رصد مسيرته المعاصرة ، لأنه أمر فاعل فى اتجاه الوقوف على نظرية نقدية تتفق ملامحها مع نوع إبداعنا وخصوصيته .

ولا تختلف هذه الأسس عن محاولة التأصيل عند جابر عصفور ، الذى لا يؤمن بنظرية عربية فى النقد ، بل يرى ضرورة «وصل طرفى الخيط ... الماضى والحاضر والتراث العربى، وهذه محاولة لم تكتمل، ولابد من مساعدتها فى الحركة إلى الأمام».(٥٥)

بيد أن النظرية العربية المنشودة تعترضها عدة مشكلات قد تعدّ فى الوقت نفسه أهم مشكلات نقدنا العربى الحديث ؛ أهمها (٥٦) :

١- العفوية والعشوائية فى التعامل مع الفكر الوافد، والأخذ منه أخذاً غير مدروس وغير مخطّط له تخطيطاً دقيقاً .

٢- عدم الاكتراث بالخصوصية العربية والظروف التى ولّدت نظريات الفكر الغربى واتجاهاته .

٣- النقد الانطباعى، ونقد المجاملات «الشللّية» . فالأول ، وهو نقد الانطباع الأولى، وليس المعنى الحقيقى للانطباعى الذى يملك صاحبه «مجموعة من التصورات المعرفية والأنطولوجية تختص بالعمل الأدبى وبالعالم فى نفس الوقت (كذا) » (٥٧) . فالأول لا يحكم بنظرية أو منهج . أمّا الآخر فهو «أسوأ أنواع النقد ، وبرغم ذلك تفرد له مساحات كبيرة فى مطبوعاتنا ، والذى لا ينجم عنه سوى الهدم لا البناء والإضافة ، كما أنه يعطى صورة غير واقعية عن واقعنا الأدبى» .

٤- غيبة الجهد الجمعى العلمى الحقيقى، أو ما يسميه شكرى عيّاد «وحدة نقدية» (٥٨). وغلبة الجهود الفردية ؛ فليس ثمة تنسيق فى ما نأخذ ولا نأخذ من الآخر ، وليس ثمة خطة محدّدة للترجمة تفضى إلى توحيد المصطلح النقدى موضوعاً ومترجماً .

٦-٣ : هنا يبرز المصطلح النقدى والترجمة إشكاليتين من أهم إشكاليات نقدنا الحديث،

كما يتضح من الآراء الآتية :

- أحمد عمر شاهين (٥٩) :

« ... خذ على سبيل المثال مشكلة المصطلح فى النقد الأدبى، وما يثيره من بلبلة وسوء فهم فى التناول والترجمة » .

- شكرى عيّاد (٦٠) .

«إشكال المصطلح أزمة أخرى . لنقل انحراف آخر فى مسار النقد الذى ينشر قضية اختلاف الترجمات ، اختلاف الاجتهاد فى الترجمات . فى المغرب يترجمون بطريقة ، فى لبنان يترجمون بطريقة ، وكذلك فى مصر يترجمون المصطلح الواحد بثلاثة مصطلحات أو أكثر ، وربما فى داخل البلد الواحد ، بل بالتأكيد هناك اجتهادات أكثر » .

- عبد الله الغذّامى (٦١) :

«هناك خلل كبير فى ترجمة الألسنية ... ، كمثال على ذلك كتاب دى سوسور «محاضرات عن الألسنية العامة» مترجم أربع ترجمات عربية ، ثلاث منها رديئة رداءة حقيقية ... ومضلّلة ، ولن يخرج القارئ منها بأى فائدة علمية، بل بالعكس ستضلله وتشوّه معرفته لها ... الرابعة قد تكون لا بأس بها أو مفيدة ... إن كثيراً من القراء العرب أساءوا فهم الألسنية ، وبالتأكيد البنيوية أيضاً، بسبب سوء الترجمات، لأنها لم توصل لهم المعرفة توصيلاً حقيقياً » .

- سامية أسعد (٦٢) :

«الواقع ، أننا كمترجمين ، عندما نتعامل مع هذه النصوص، نجد أنفسنا أمام عقبة أساسية هى اللغة ، ونضطر إلى توجيه كل اهتمامنا إلى خلق مصطلحات ومشتقات جديدة؛ بعضها مفهوم وبعضها نقله إلى العربية غير متيسّر .. وهذه القضية تجعل عملية نقل الكتابات النقدية الغربية غير كاملة إلاّ لمن استطاع الاطلاع عليها فى لغتها الأصلية . وهنا نجد أن الناقد الذى يتمكن من القراءة عن البنيوية أو قراءة كتابات لوسيان جولدمان أو بارت مثلاً ، فى النص الأصلى ، هذا الناقد نفسه يجد صعوبة فى تطبيق هذه المناهج على الأدب العربى ، وإذا ما طبّقها فإنه لابدّ أن يفرد حيّزاً فى نقده للذاتية وللنزعة التأثرية...»

- فخرى صالح (٦٣) :

«... غياب الترجمات المنهجية للمنجز النقدى العالمى والتراث المعاصر فى حقول متعددة...، أو بالأصح غياب ترجمات كلاسيكيات الفكر النقدى المعاصر فى العالم بلغة عربية سليمة صافية وبريئة من رطانة الترجمات الرديئة التى نقرؤها من حين لآخر فى المجلات والكتب المطبوعة خلال العقدين الأخيرين ... الشىء المؤسف .. هو أن هذه الترجمات الرديئة تظل هى المصادر الأساسية التى يتعرف من خلالها عدد كبير من الكتّاب والنقاد العرب، الذين لا يقرأون بغير اللغة العربية، على المفاهيم والمصطلحات الإجرائية والرؤيات المتعددة فى النظرية الأدبية المعاصرة ، فتتشكل حصيلة كلٍّ منهم النظرية من هذه المادة المغتربة عن أصلها ، وترتفع الحواجز الشاهقة بينهم وبين ما يقرأون من رطانة ، ويصبح استعمالهم لها مريضاً بالرطانة نفسها التى تغلب على تلك الترجمات » .

إن الإحساس بإشكالية المصطلح الكبرى فى النقد العربى الحديث ، بل فى الثقافة العربية كلها، هو الذى أوجب أن تعقد لها مؤتمرات وندوات خاصة ؛ من مثل:

- مؤتمر النقد الأدبى الخامس ، جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن (صيف ١٩٩٤)

- عدد فصول «قضايا المصطلح الأدبى» (م٧ ،ع٣ و٤ / إبريل ، سبتمبر ١٩٨٧)

- عدد «علامات فى النقد» عن «المصطلح : قضاياه وإشكالاته» (م٢ ، ج ١٩٩٣/٨) ويتضمن ندوة عن «المشكل غير المشكل : قضية المصطلح العلمى» .

وحسبنا أن نشير ، للتدليل على أزمة المصطلح وترجمته ، إلى بحثين اثنين فقط : الأول بحث أحمد محمد ويس «الانزياح وتعدد المصطلح» (٦٤) الذى تتبع فيه ترجمة مصطلح «Deviation» فى نقدنا الحديث؛ فألفاها تزيد على الأربعين عداً أشهرها ثلاثة : الانحراف والعدول والانزياح . والآخر بحث عبد الرحيم محمد عبد الرحيم «أزمة المصطلح فى النقد القصصى»(٦٥) الذى يؤكد فيه بالأدلة أن مصطلحات هذا الفن أضحت «أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد حسبما يرى» .

٦-٤: وينبثق عن هاتين الإشكاليتين - وغيرهما كذلك - ما اصطلح عليه بـ «الغموض» فى النقد :

- عبد المحسن طه بدر (٦٦) :

«أشعر أن قضية الغموض تأتى من عدم تمثل الناقد تمثلاً كاملاً لما يقول ، بل أساساً من عدم اتخاذه موقفاً نقدياً مما يقول ، لأنه عندما يتخذ موقفاً نقدياً وعندما يتمثله

فإنه سيكون قد اختاره ، لأنه يجيب عن أسئلة معينة مطروحة عليه كذات ، ومطروحة على الواقع فى نفس الوقت، ومادامت عملية التمثل قد حدثت؛ فإن الناقد فى تعبيره سيستطيع أن يوصل ، والتوصيل هنا لا يعنى التسطيح بأى حال من الأحوال ؛ لأن الرؤية أو الفكر مهما كان معقداً فهو رغم ذلك من الممكن أن يصل . إنما الذى يحدث حقيقة فى كثير من الأعمال النقدية هو أن الرؤية نفسها غامضة، وأن الرؤية نفسها غير متمثلة تمثلاً كافياً، ومن هنا فإنها تنقطع عن الجمهور » .

- لطيفة الزيّات (٦٧) :

«... نجد اجتهادات نقدية متعددة للغاية ومتضاربة ومتطاحنة ... تتجه إلى القارئ المتخصص شديد التخصص ، وتستغلق تماماً على القارئ غير المتخصص ، وأحياناً على بعض المتخصصين . وكلّما اغترب النقد الأدبى وانغلق؛ تضاءلت قدرته على أن يصبح فكراً حيّاً له تأثيره الواسع فى القاعدة العريضة من الكتّاب والقرّاء » .

- عز الدين إسماعيل (٦٨) :

« ... فإن الصعوبة فى استيعاب هذه المدارس الجديدة تنشأ ليس بالضرورة بسبب غرابة المصطلح أو صعوبة نقله إلى العربية بقدر ما تنشأ عن التهيؤ الذهنى العلمى فى حقل الدراسات الأدبية التى لم تيسر له هذه النقلة بالقدر الكافى . وكثير من الناس يتصور الآن أن عملية النقد أصبحت نوعاً من اللوغاريتمات ؛ معادلات رياضية وحسابات وإحصاءات فى بعض الاتجاهات ودخولاً إلى المعامل ... » .

- شكرى عيّاد (٦٩) :

«وشاع فى العشرين سنة الأخيرة استعمال الرموز الجبرية اقتداء بالمنطق الرياضى، فأصبحت أكثرية القرّاء تنظر إلى هذه الطريقة الجديدة فى النقد بدهشة شديدة» (٧٠) .

ويورد أحد الدارسين(٧١) - مثالاً على الغموض النقدى - جزءاً من نصّ لأحد النقاد دون أن يسميه، أو يذكر المجلة التى نشر فيها ؛ هو :

«يحمل الشاعر دلالة السوسيولوجية الباطنية على انتمائية مطلقة ، حيث الأيديولوجية تسند البنيان الشكلانى الميتافيزيقى عبر رؤيوية، دون أن تتخلّى عن تسلق الحرف المتأرجح مابين التموزية واللاشعور فى المدى المنظور» .

٦-٥ : ويقف على الشاطئ الآخر نفر من النقاد لهم فى قضية النظرية النقدية العربية رأى مغاير . فجابر عصفور (٧٢) يرى أن للنظرية النقدية ، عامة ، شروط إنتاج ترتبط كثيراً بتطور أدوات الإنتاج وعلاقات إنتاج المعرفة والحرية المكفولة لها . وهذا هو سرّ ازدهار العرب إبداعياً أكثر من ازدهارهم نقدياً، على العكس من الغرب تماماً، «وللأسف عالمنا العربى ليس متقدماً فى صناعة المعرفة بحيث يصبح طرفاً فاعلاً بقوة ... وعلى الرغم من هذا فأنا أراه عاملاً على ضوء جهود فردية أنتجت المعرفة حين أحيطت بالمناخ الملائم لعقليتها وطموحها» .

ويستشهد بإدوارد سعيد، وإيهاب حسن ، وصبرى حافظ مثلاً . كلّ هذا انطلاقاً من مفهوم «أن الكلام الذى كان يتردد قديماً عن نظرية نقدية عربية فى مواجهة نظرية غربية أصبح كلاماً بالياً ؛ لأن العالم تغيّر كثيراً، والغرب لم يعد الغرب الذى كنا نتحدث عنه منذ عقدين أو ثلاثة من الزمان، ولا الشرق عاد هو الشرق ؛ فقد اختلفت الصورة ؛ ففى داخل أمريكا ذاتها نجد أن أبرز النقاد فيها ليسوا أمريكيين ، بل هم من أجناس شتى أخرى » . ويخلص ، وفقاً لتصوره ذاك ، إلى أنه «حينما نتكلم عن النظرية النقدية فإننا لا نستطيع أن ننسبها لأمة دون الأخرى ....» ، وإلى « ... إذن ليست هناك نظرية نقدية لها جنسيتها؛ فهناك مجموعة من العقول تشارك فى إثراء المشهد النقدى تمكنك من الإشارة إلى أسماء عربية لها إنجازاتها داخل النظريات العالمية ، وهذه بدايات تشير إلى إسهامات أعظم، إذا واصلنا بجهودنا مسيرة الإبداع الذاتى، ولم نكتف بمجرد الاتباع» .

وينطلق صلاح فضل (٧٣) من التصور نفسه إلى حد كبير، كما يستشف من كتابات وكلام له، تجلوه أقواله الآتية :

- «نظرية نقدية عربية ... مقولة رائجة تمثل حلماً جميلاً وأملاً يراودنا ليشبع حسنا القومى المحبط .. » .

- «مصطلح النظرية يرتبط بحركة العلم وليس بالأيديولوجيا ... » .

- « نظرية النقد إذن - مثل بقية نظريات العالم - عالمية إنسانية مفتوحة لكل الأجناس ومرهونة بالتطور العلمى فى الفروع التى تصبّ فيها ... »

- نظرية النقد لا تقوم فى فراغ معرفى، ولا يمكن أن تبدأ فى أية ثقافة من نقطة الصفر ، بل لابدّ لها أن تبدأ فى حلقة التراكم العلمى أو القطيعة، من حيث انتهت

النظريات السابقة عليها، متفاعلة مع نتائجها، ومتواصلة مع منتجاتها كي تتجاوزها . فإن التجربة المفتوحة بين كلّ اللغات تسهم بدور كبير في تطوير المقولات النقدية وإثرائها بالفروض الخصبة ... وأحسب أن الثقافة العربية ليست أقلّ من غيرها قدرة وكفاءة على الإسهام في إنتاج المعرفة النظرية للأدب والنقد ... ». ويشترط لهذا الشروط الآتية، التي لا تخرج في جوهرها عن شروط المنادين بنظرية نقدية عربية، والتي ذكرت في مكانها من البحث :

١- البعد عن التعصب العرقي للغة .

٢- عدم تجاهل نظريات الآخر ، والتفاعل المثمر معها .

٣- تقليص الجانب الأيديولوجي .

ثمّ يخلص إلى أن مصطلح «نظرية نقدية عربية» يبدو مغلوطاً ، إن قصدنا منه حصر الوصف وقصر النظرية على العروبة ، لكنه يبدو مبشراً بأفق مستقبلي واعد إن هدفنا منه إلى دفع الإسهام العربي للمعرفه بالأدب ونقده إلى فضاء عالمي رحيب .

ومهما يكن أمر هذا التصوّر للنظرية كما تبدى عند هذين الناقدين مثلاً ، فإنه لا يعدم أن يعترض عليه ، فضلاً عن «الخصوصية» بمفهومها غير القومي ، بأمثلة غربية لاعربية . فالإنجليز وصفوا النقد الفرنسي - والبنيوية تحديداً - أنه «نقد فرنسي»، دعا دعا الإنجليز المؤمنين بالبنيوية إلى تقديم أطر تأتت عن التفاعل المثمر بين النقدين الإنجليزي والفرنسي (٧٤) .

وفي أمريكا ، يتحدث «ستيفن كاسيدي» عن حقبة الأساليب الجديدة في النقد في الستينيات والسبعينيات وحقبة ازدهار البنيوية ومابعدها التي شهدت أسماء مثل رولان بارت وجاك دريدا ؛ فيقول (٧٥) : «... حتى إن العديد من الأكاديميين في الولايات أخذ يشتكي من الاستعمار الذي تعرّضت له الأقسام الإنسانية في الجامعات الأمريكية ، وفي حقبة كانت الكلية ذات الدراسات الإنسانية الأكثر نفوذاً، وأعني بذلك جامعة «ييل»، تسمّى قاعدة أمامية لضفة باريس اليسرى . بدا الأمر كما لو أنك تستطيع أن تحدد موقع كل اتجاه في الولايات المتحدة وأصله من خلال النظر إلى ما كان قد جرى في فرنسا قبل خمسة أعوام... » .

ويقترب من عمق مفهوم هذين المثالين وجوهرهما ما يراه صالح جواد الطعمة المقيم

في أمريكا (٧٦) :

«... نحن في هذا العصر نعيش في قرية كونية ، فلابدّ من أن نتفاعل ونحافظ على أصالتنا، إذا أردنا أن نصبح أدباء فرنسيين أو أدباء أمريكيين فهم ليسوا بحاجة إلينا. أدباء أمريكا اللاتينية لم يقلدوا. حافظوا على روحهم وأصالتهم، ولكنهم استطاعوا أن يتكلموا بلغة العصر ولغة تتجاوز الحدود القومية ، ومن هنا تخرج أعمالهم بصورة مؤثرة في مختلف أنحاء العالم ... ويمكن أن تقول الشيء ذاته عن الأدب الياباني . الأدب الياباني لم يفقد تراثه ، ولكنه استطاع أن يعي ويستوعب التراث العالمي، ويخرج عمله محافظاً على خصوصيته اليابانية .... » .

٦-٦ : وثمة موقف لبعض النقاد قد يكون «وسطيًا» :

- محمد لطفي اليوسفي (٧٧) :

«قدرنا أن ثمة خطابات في الثقافة العربية لا أدرى إلى أي مدى يمكن أن نرجعها إلى المرد الذاتي . هناك كثيرون يتحدثون عن نظرية عربية في النقد ، وهذا مستحيل باستثناء إدوارد سعيد . ومن الصعب أن نتحدث - على الأقل في هذه الشروط وهذه الظروف - عن نظرية عربية مستقلة . خلاصنا الوحيد هو في نوع من محاولة فهم الأشياء التي نمتلكها مهتدين بثقافتنا» .

- سيد البحراوي (٧٨) :

لست أدعو إلى ما يسميّه العرب نظرية نقدية عربية ، أنا أدعو إلى أن يساهم النقاد العرب في النظرية النقدية العلمية - إذا كان النقد أصبح علماً - وهذا فيه مشاكل حتى الآن.... أريد أن يساهم النقاد العرب ... وبدل أن ينقل (الناقد) ويتبع ما يقدمه الآخرون ، عليه أن يستوعب جيداً، وعليه أن يتعامل معه في ظل احتياجاته هو وفي ظلّ إبداعه هو ، ثم يقدّم مساهمته التي تعبّر وتجسد الاحتياجات الحقيقية للإبداع وللثقافة العربية ، وبدون هذا لن تكون هناك مساهمة عربية » .

- اعتدال عثمان (٧٩) :

«إن إعادة إنتاج النظرية الأدبية يعني بالضبط تمثل المنهج في نسيج الثقافة العربية، وامتزاجه بمكوناتها الأخرى المشكّلة لخصوصيتها . وإذا ما تضافرت جهود العقول النقدية المبدعة الخلاّقة - ولدينا من مختلف أجيال النقاد مجموعة يعتدّ بها -

فإننا لا نكون قد وضعنا أقدامنا على طريق الخروج من أزمة النقد فحسب ، بل (كذا) لعلنا نكون قد حافظنا على مقومات خصوصيتنا الثقافية بغير انعزال عن مجريات الفكر العالمى» .

ويتصل بـ « النظرية النقدية» ما يقال عن «التنظير والتطبيق» – فى نقدنا الحديث– اللذين تتفاوت آراء النقاد فيهما . فثمة من يرى قلة التنظير وكثرة التطبيق ، ومن يرى أن فكرنا النظرى مشوّش :

– شكرى عياد(٨٠)

«والغالب الآن على النقد الأدبى الذى ينشر أنه نقد نظرى، بينما التطبيقات قليلة جداً ، وهى كعادة هذه المدارس ... تأخذ نصوصاً معينة ، وغالباً ما تأخذ نصوصاً لكتّاب بارزين أو شعراء بارزين، كأنها – فى الحقيقة – تحاول أن تستمد عناصر قوة من هذا التطبيق» .

– عبد المنعم تليمة (٨١) :

«تحتاج ثقافتنا العربية فى عصورها الحديثة أشد الاحتياج إلى الفكر النظرى، ذلك لأن هذا الفكر النظرى يصوغ الأسس والأصول لكل نشاط ثقافى ، كما أن الفكر النظرى هو القادر على تحديد الاتجاهات والمناهج والإجراءات ... نحن فقراء فى هذا الضرب من الإنتاج الفكرى ... الفكر النظرى عندنا تراه مشوشاً مضطرباً غير مستقيم على نظريات محددة وإجراءات ومناهج واضحة . وميزان النقد الأدبى خير مثال على الفقر النظرى ...».

ويعزّز سيد البحراوى الفكرة الأخيرة بقوله(٨٢) : « ... إن الاتجاه السائد بين نقّاد هذا «النقد الجديد» ... هو الجمع بين أكثر من منهج فى ذات الوقت (كذا) ، أو الانتقال بسهولة من منهج لآخر حسب مقتضى الحال (أو ما يتصور أنه جديد فى ساحة النقد الأوربى) . ولعل الأمثلة أكثر من أن تحصى لنقاد انتقلوا من الواقعية إلى البنيوية إلى الأسلوبية ثم إلى التفكيكية، فى مدى لا يزيد عن (كذا) عقد من الزمان ، وآخرون انتقلوا من المنهج الاجتماعى إلى البنيوية ثم إلى التفكيكية ، وفريق ثالث انتقل من المنهج النفسى إلى البنيوية ومنه إلى التفكيكية ... » .

بيد أن ثمة من يرى أن النقد العربى – واللبنانى خاصة – يضج بالتنظيرات . يقول چورج طراد (٨٣) :

« ... وكتابات أدونيس ، كذلك، تقدم خير مثال على طغيان عنصر التنظير على عنصر التطبيق العملى . حتى عندما يصل النقد مع أدونيس إلى بداية تطبيق عملى فإنه يسرح مع شطحات شعرية تبعده عن المنهجية العلمية ... » .

والشكوى من عدم دقة التطبيق وعدم التطبيق الفعلى حتى للمناهج النقدية الجديدة كبيرة :

- عبد المحسن طه بدر (٨٤) :

«... إن الكثير ممن يعرضون المناهج يعرضونها - حقيقة - بشكل جيد ، فإذا جاء دور التطبيق على نص من النصوص فإن المنهج يفلت تماماً ، بل الحقيقة أنهم يقومون بعملية ترقيع لهذا المنهج بأشياء خارجة عنه . وهكذا، فى بعض الأحيان ، يظهر عدم التمثل لهذا المنهج ... ورأيى أن الناقد هنا لم يعان معاناة حقيقية من خلال قراءة النصوص أو متابعتها، من أجل أن يخلق المنهج الملائم لحلّ مشاكل النص ، وإنما جاء بمنهج جاهز، ومادام قد جاء بمنهج جاهز لم يتأمله ولم يتمثله ، فإنه عند التطبيق يقع فى مشكلات عديدة ... » .

- سيد البحراوى (٨٥) :

«غير أن الأكثر خطورة فى هذه التحولات (التحولات من منهج إلى غير منهج) هو أنه أياً كان الشعار المرفوع على المستوى النظرى ، فإن الممارسة التطبيقية للناقد ، تكشف عن بعد كامل - تقريباً- عن هذا الشعار ، وارتداد هذه الممارسة إلى ما ترسّب فى وعى هذا الناقد ووجدانه خلال المراحل الأولى من حياته، بحيث يبقى الشعار معزولاً ، وتصبح مقولاته ومفاهيمه أقرب إلى الزينة أو التباهى بالمصطلح الغريب الجديد ، وليس لها فعالية حقيقية فى الممارسة النقدية ، وإن قامت بدور ما ، فإنه يكون دوراً مناقضاً لمجمل الممارسة التى تسير فى اتجاه بعينه ، بينما هى دخيلة عليه . ونماذج هذا الخلط كثيرة، سواء فى الكتب النقدية، أو فى المجلات، فى مصر وفى غيرها من البلدان العربية » .

ويتهم النقد ، وهذه واحدة من إشكالياته ، بالتقصير فى جوانب أخرى أهمها : تفسير الحركة الحديثة فى الشعر ، والانصراف عن دراسة الظواهر الأساسية فضلاً عن اهتمامه بالممارسة الشكلية وبُعد النقد الأكاديمى عن ساح الحياة بمفهومه الأوسع :

- سلمى الجيوسى (٨٦) :

«النقد مقصر دون الشعر حتى الآن . لم يستطع النقد أن يفسر أهمية الحركة الحديثة فى الشعر بالمعنى الحقيقى .. لم يجرؤ النقاد على مجابهة الشعراء المغرقين فى التفنن اللاّفنى بالصورة ، وأن يقولوا لهم : ماذا تفعلون ... ؟ » .

سيد البحراوى (٨٧) :

«الصلة بين النقد والإبداع محدودة جداً ، والنقد الأدبى يفتقد القدرة على أن يكوّن صلة بين النصوص الأدبية والقرّاء »، والسبب «عدم الارتباط بالإبداع بقدر الارتباط بالموضات النقدية فى الغرب.. » .

ويرى أحمد عبد المعطى حجازى (٨٨) أن تقصير النقاد فى حق الإبداع الشعرى خاصة يتبدى فى موقفين ؛ عام وخاص . العام هو أن الإبداع الشعرى « لم يؤخذ حتى الآن مأخذ الجد من قبل النقاد العرب الذين تجدهم قد شغلوا جميعاً بـ «التصدى» للتعريف بحركات جديدة وتيارات جديدة ، وشغلوا بالتنظير دون التطبيق ، ودون تعريف الإنتاج الشعرى القائم، بظواهره المختلفة ومشكلاته المتعددة» . أما الخاص فيتمثل فى «نزوع كثير من الكتابات النقدية إلى تصوير بعض تحققات الإبداع الشعرى بأنها «هى الأكثر طليعية وتقدماً ... وأنها وأنها ... بالرغم من أن بعض هذه التحققات - فى حد ذاتها- تعدّ من أكبر تجسيدات أزمة الإبداع الشعرى ، وذلك لما تحمله من «مسخ» وتقليد ومجانية وغياب للعلاقة الحقيقية بين الشاعر ولغته وتراثها بدعوى المغامرة والكشف » .

- فخرى صالح (٨٩) .

«ثمة ما يشير إلى أن النقد العربى فى السنوات الأخيرة ينصرف عن دراسة الظواهر الأساسية فى الثقافة العربية إلى دراسة الحواشى والأطراف والمجمل العام للنشاط الثقافى العربى ... ومن هنا يبدو الشعر العربى المكتوب الآن فى واد بينما النقد العربى مازال يدرس الروّاد، ويعيد إنتاج المعرفة التى حققها البحث الأدبى العربى فى الخمسينيات والستينيات، ولا يغرّنا دخول النقد الأدبى العربى عصر البنيوية واللسانيات ... ، ومن ثم التفكيكية ونظرية الاستقبال الأدبى ...» ويستشهد بقول محمود درويش (٩٠) «أنا مجروح من طريقة تعامل النقاد مع شعرى سواء بالصمت أم بالترحيب، بالطريقة الإنكارية أو الاحتفالية . ويراودنى شعور بأنى مستبعد من الحداثة الشعرية وأنّ نص شعرى يندرج فى أبحاث القضية الفلسطينية كمطالعات أنثروبولوجية ... » .

- عبد الصمد بلكبير (٩١) :

«إن أكثر ممارساتنا النقدية اليوم ... تركز وتهتم أساساً بجوانب الشكل ، وكأن لا موضوع آخر ولا غرض فى النص سوى الشكل وتقنياته وتركيباته ...مازال النقد خارج مدرجات الجامعات العربية أكثر تأثيراً وأقوى ارتباطاً بالناس وبالتاريخ وبالفعل الإيجابى.

الهوامش :

(١) انظر ، مثلاً : محمد برادة : تعقيب على ورقة «من أجل تأسيس مدرسة عربية للنقد الأدبى»، مجلة الوحدة ، الرباط، السنة ٥ - العدد المزدوج (٥٨-٥٩) ، تموز وآب ١٩٨٩، ص ١٠٨ .

(٢) تعقيب على ندوة «النقد العربى وأزمة الهوية» ، مجلة «القاهرة» ، العدد(١٦٠) -آذار ١٩٩٦ ، ص٧٤.

(٣) يرى سيد البحراوى أن النقاد العرب جعلوا يتعرفون المناهج الجديدة فى الستينيات ، لكن هذا التعرف لم تتضح معالمه إلاّ فى السبعينيات وبدء بممارسته فى الثمانينيات (البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣، ص ١٠٦) .

(٤) ندوة «مشكلة المنهج فى النقد العربى المعاصر»، فصول م١ -ع٣ نسيان ١٩٨١. وقد أشاد عبد الله الغذامى بجهود نقّاد تلك الحقبة التى تتلمذ عليها كثيرون (جهاد فاضل : أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب د. ت ص٢١٢) .

(٥) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ٧٣ .

(٦) نقلاً عن : فخرى صالح ، المشهد النقدى العربى المعاصر : بابل من اللغات، جريدة«الحياة» ، لندن الاثنين ١٧ آذار١٩٩٧.

(٧) محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربى، دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩، ص ٣٣ - ٣٨ .

(٨) راجع مثلاً : كمال أبو ديب ، ندوة أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر ، فصول ، ص ٢٠٢، وعبد الوهاب البياتى : ندوة أزمة الإبداع الشعرى وتحديات العصر، فصول ، ص ٢٤٧ ، وعبد الله الغذامى وغالى: تأسيس مدرسة عربية للنقد الأدبى، مجلة الوحدة ، مصدر سابق ، ص ٩٨ .

(٩) أنور عبد الملك : ندوة أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر ، فصول ، ص ٢٠٣ .

(١٠) أخبار الأدب القاهرية ، العدد (١٨٧) ٩شباط ١٩٩٧ ، ص ١١ ، وجريدة «الدستور» الأردنية ، الجمعة ١٩٩٧/٢/٢٨ .

(١١) صحيفة «الرأى» الأردنية ، الثلاثاء ١٨/ ٢/ ١٩٩٧ ، ص٣٢

(١٢) أخبار الأدب ، العدد (١٧٧) ، الأحد ١، ديسمبر ١٩٩٦ ، ص ١٠ .

(١٣) فصول : ندوة أزمة الإبداع فى الشعر وتحديات العصر ، ص ٢٣٩ .

(١٤) راجع تفاصيل مفهوم «الأزمة » فى : سالم يفوت : «نحو تناول علمى لمفهوم الأزمة» ، المجلة العربية

للعلوم الإنسانية ، جامعة الكويت ربيع ١٩٩٥ ، ص ٢٠- ٣٥

(١٥) «شهادات»، فصول ،ع٣ و٤- م٩، شباط ١٩٩١ ، ص ١٨٢ .

(١٦) المصدر نفسه ، ص ١٨٩ .

(١٧) «شهادات»، فصول ع٣ و٤- م٩، شباط، ١٩٩١ ، ص ١٦٩ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١٩٩ . وسبق أن التفت هذا الناقد إلى الموضوع منذ ثلاثين عاماً إذ كتب مقاله «عقبات في طريق النقد العربي الحديث»، (مجلة المجلة المصرية ، السنة ١١ – ع ٢٦ ، حزيران ١٩٦٧، ص ٣ – ١٠) .

(١٩) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق – بيروت والقاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص ١٦٥ .

(٢٠) شهادات، فصول ، مصدر سابق . ص ١٧٢ .

(٢١) ندوة أزمة الإبداع الشعرى وتحديات العصر ، مصدر سابق ، ص ٢٤٧ .

(٢٢) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ٢١٢ .

(٢٣) من لقاء معه في : مجلة «المنهل»، السعودية (عدد النقد والنقاد) ، م ٥٧ – ع٥٠٢ ، شباط وآذار ١٩٩٦ ، ص ١٢٨ .

(٢٤) يسميه سيد البحراوى «التبعية الذهنية» ، ندوة «النقد العربي وأزمة الهوية»، مجلة القاهرة، مصدر سابق ، ص ٥٨ . وقد صادف اعتراضات من أكثر المشاركين في الندوة .

(٢٥) مجلة الكرمل ، العدد ١٩٨٨/٢٧، ص ٧٨، نقلاً عن لطفي اليوسفي : البيان عن النقد ، جريدة الدستور الأردنية، ١٩٩٧/٥/٩ .

(٢٦) محمد الهادى الطرابلسي : فصول ، ندوة الأسلوبية ، ص ٢١٤

(٢٧) فصول ، ندوة مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر ، ص ٢٤٤ .

(٢٨) ندوة «إشكالية الناقد المعاصر والتنظير الغربي»، مجلة «المنهل»، السعودية م٥٧– ع ٥٢٠، شباط وآذار ١٩٩٦ ، ص ٢٢٦ .

(٢٩) المصدر نفسه ، ص ٢٢٩ .

(٣٠) من حوار معه أجرته في القاهرة دينا الأمل إسماعيل ، صحيفة «دفاتر» الفلسطينية العدد (٨) ، شباط ١٩٩٧ ، ص ٨ .

(٣١) البيان عن النقد، جريدة الدستور الأردنية ، مصدر سابق .

(٣٢) أسئلة النقد، مصدر سابق ، ص ١١٧ .

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ١٦٦

(٣٤) من حوار معها في مجلة «سطور» القاهرة ، العدد ٨ ، تموز ١٩٩٧ ، ص ٤٦ .

(٣٥) من حوار معه في : مجلة «الحوادث»، العدد (٢٠٩٠) ، تشرين ١٩٩٦. وانظر بحثه :«الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر» : في كتاب:«الفلسفة العربية المعاصرة: مواقف ودراسات»، ص ٧٥. مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت : ١٩٨٨ .

(٣٦) علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي ، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، دبي السنة (٤)، العدد (١٤) . أيلول ١٩٩٦ ، ص ١٨ - ١٩ .

(٣٧) في نقد الواقع النقدي العربي : بحثاً عن منهج نقدي عربي فعّال ، مجلة الرافد، الشارقة ، السنة ٤، العدد ١٤، شباط ١٩٩٧ ، ص ٥١ .

(٣٨) الإيقاع والزمان : كتابات في نقد الشعر، ص ٢٦ - ٢٨ . دار المناهل ودار الحرف العربي - بيروت ١٩٩٥ .

(٣٩) من وهم الرؤية إلى وهم المنهج ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت، العددان (١٠٠ و ١٠١)، ١٩٩٣، ص ١١١.

(٤٠) ندوة «مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر » ، فصول ، ص ٢٤٦ .

(٤١) قضايا الشعر الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٧٤ .

(٤٢) أنا ذلك الراعي ، حوار معه في : الكرمل ، العدد (٥١) ، ربيع ١٩٧٧ ، ص١٠١ .

(٤٣) في نقد الواقع النقدي العربي ، مجلة الرافد، مصدر سابق ، ص ٥٠ -٥١.

(٤٤) ندوة «إشكالية الناقد المعاصر والتنظير العربي» ، مجلة المنهل، مصدر سابق ، ص٢٢٩ .

(٤٥) المصدر نفسه ، ص ٢٢٩ .

(٤٦) المصدر نفسه ، ص ٢٢٧ .

(٤٧) الإبداع والخصوصية ، مجلة الواحدة ، السنة (٥) ، العدد(٥٨و ٥٩)، يوليو - أغسطس ١٩٨٩، ص١٠-١٧٠

(٤٨) أسئلة النقد ، مصدر سابق، ص ١٧٣ .

(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٢٠٦ .

(٥٠) ندوة، مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر، فصول ، ص ٢٤٥ - ٢٤٦ .

(٥١) ندوة «إشكالية الناقد المعاصر والتنظير العربي» ، المنهل ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥.

(٥٢) ندوة «اتجاهات الناقد الأدبي» ، فصول ، مصدر سابق ، ص ٢١٢ .

(٥٣) ندوة «إشكالية الناقد المعاصر والتنظير العربي» ، المنهل ، مصدر سابق ،ص٢٢٥ .

(٥٤) راجع فى هذا :

١- ندوة «المنهل» عن «إشكالية الناقد المعاصر والتنظير العربى»، (محمد عبد المطلب ، ويسرى العزب، ومدحت الجيار) .

٢- ندوة فصول عن «مشكلة المنهج فى النقد العربى المعاصر، (سامية أسعد) .

٣- ندوة فصول عن «الأسلوبية»، (سعد مصلوح ، ومحمد الهادى الطرابلسى ، وعبد السلام المسدى ، وعز الدين إسماعيل)

(٥٥) ندوة فصول عن «اتجاهات النقد الأدبى» ، ص ٢١٣ - ٢١٤ .

(٥٦) أحمد عمر شاهين : ندوة «المنهل»، مصدر سابق ، ص ٢٢٨ .

(٥٧) جابر عصفور : ندوة فصول عن «اتجاهات النقد الأدبى»، مصدر سابق ، ص ٢٠٨.

(٥٨) أسئلة النقد . مصدر سابق ، ص ١٦٧ .

(٥٩) ندوة «المنهل» ، مصدر سابق ، ص ٢٢٨

(٦٠) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ١٦٧- ١٦٨ .

(٦١) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ٢١١ .

(٦٢) ندوة فصول : «اتجاهات النقد الأدبى» ، مصدر سابق ، ص ٢١١ و٢١٢ .

(٦٣) المشهد النقد العربى المعاصر : بابل من اللغات ، مصدر سابق .

(٦٤) عالم الفكر، الكويت ، م٢٥ - ع٣ ، يناير ومارس ١٩٩٧، ص ٥٧- ٧٨ .

(٦٥) فصول ، م٧ ، ع٣ و ٤ إبريل ، سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ٩٨- ١٠٦ .

(٦٦) ندوة فصول «مشكلة المنهج فى النقد العربى المعاصر» ، مصدر سابق ، ص ٢٥٧ .

(٦٧) «شهادات» ، فصول ، مصدر سابق ، ص ١٨٥ - ١٨٦ .

(٦٨) ندوة فصول «اتجاهات النقد الأدبى» ، مصدر سابق ، ص ٢١٤ .

(٦٩) أسئلة النقد، مصدر سابق ، ص ١٧١ .

(٧٠) يوجّه بعض نقاد الغرب مثل هذا النقد إلى البنيوية تحديداً . يقول ستيفن كاسيدى مثلاً: «إن النقد بالنسبة لهذه المدرسة غالباً ما يكون أشبه بتمرين فى الجبر ، وليس هذا مدعاة للاستغراب، نظراً إلى أن الجبر يعتبر أحد مصادر الفكر البنيوى، إن بعض الكتب والمقالات التى تمخّضت عن هذه الحركة تبدو أشبه بشىء مجتزأ من كتاب فى الرياضيات أو المنطق؛ إذ تعجّ بالرموز والسهام (الأسهم) ! أو إشارات الجمع والطرح». (اتجاهات النقد والشعراء فى تحديد مساره ، ترجمة صبّار سعدون ، جريدة الدستور الأردنية ، الجمعة ١٩٩٦/١٢/٢٠) .

(٧١) عبد الرحمن حمادى : فى نقد الواقع النقدى العربى ، مصدر سابق ، ص ٥٠ .

(٧٢) من لقاء معه فى : المنهل ، مصدر سابق ، ص ١٢٦ - ١٣١ .

(٧٣) مصطلح مغلوط ، مجلة المنهل ، مصدر سابق ، ص ١٤-١٩ . والكلام نفسه مكرر فى ندوة «النقد العربى وأزمة الهوية»، مجلة القاهرة ، مصدر سابق .

(٧٤) أسئلة النقد . مصدر سابق ص ١١٧ .

(٧٥) اتجاهات النقد ودور الشعراء فى تحديد مساره ، مصدر سابق .

(٧٦) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ١٧٧.

(٧٧) من لقاء معه فى «دفاتر ثقافية» مصدر سابق ، ص ٨ .

(٧٨) ندوة «النقد العربى ... وأزمة الهوية» - مجلة القاهرة ، مصدر سابق ، ص ٥٩ ، و«البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث »، ص ١١٢ وما بعدها .

(٧٩) من تعقيبها على ندوة القاهرة « النقد العربى ... وأزمة الهوية » . مصدر سابق ، ص ٧٦ .

(٨٠) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ١٦٨

(٨١) ندوة «المنهل» ، مصدر سابق ، ص ٢٢٩ .

(٨٢) البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث ، مصدر سابق ، ص ١١٠- ١١١ .

(٨٣) نظرية النقد عند اللبنانيين ، مجلة الباحث ، بيروت ، السنة (٥) ، العددان (٥ و ٦) ، أيلول - كانون الأول ١٩٨٣ ، ص ٢٤ .

(٨٤) ندوة «مشكلة المنهج فى النقد العربى المعاصر» ، فصول ، مصدر سابق ٢٤٧ .

(٨٥) البحث عن المنهج فى النقد الحديث ، مصدر سابق ، ص ١١١ ، وفؤاد أبو منصور : النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوروبا ، ص ٢٨٧ - ٣٨٩ ، دار الجيل ، بيروت ، ط١، ١٩٨٥ .

(٨٦) أسئلة النقد مصدر سابق ، ص ١٦٤ - ١٦٦ .

(٨٧) ندوة مجلة القاهرة «النقد العربى ... وأزمة الهوية» ، مصدر سابق ، ص ٥٨ .

(٨٨) ندوة فصول «أزمة الإبداع الشعرى وتحديات العصر» ، مصدر سابق ، ص ٢٣٤ .

(٨٩) نقد الشعر العربى ، جريدة الدستور الأردنية ، الجمعة ١٩ /٢ / ١٩٩٣م .

(٩٠) انظر كذلك : عز الدين المناصرة ، محمود درويش وفضيحة النقد، جريدة «الرأى» الأدبية الاثنين ٢٨/ ٧/ ٩٧، ص ٣٦.

(٩١) النقد والإنتاج ، مجلة «الوحدة» ، مصدر سابق ، ص ١٠٤ .

النص والواقع
دعوة إلى أدبية الأدب

السيد فضل

« وأرى الأدب ، في كل صورة ، طائراً متأبياً مستعصياً جموحاً ، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه ، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو ، وأرى أن هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية (هي السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد) إنما هو مخلوق جديد يحيا حياة لا تحددها العناصر الأولية له ، ولا يحدث أثره على نحو محكوم بهذه العناصر . وهل نقول إن الماء الذي هو أكسجين وهيدروجين يحمل خصائص أي من العنصرين المكونين له ؟ وهل لأثره علاقة بأثر أي منهما ؟ إننا نرى - على العكس - أن أثره في الإطفاء أثر أحد عنصريه في الإشعال »

محمود الربيعي - *من أوراقي النقدية* ص٣

هناك من الدلائل القوية في متابعة نصوص الأدب ما يحملنا على الاعتقاد بأن أبنية مستقلة عن الأشياء . إن الصورة العامة البسيطة لعدد من نصوص الأدب شعراً ونثراً لن تخرج عن نص يعطي رؤية لبناء اجتماعي هادئ ساكن مستقر في طوايا الورق ، بحيث يعمل النص بعيداً عن مواضع القلق والتوتر المشاهدة خارج هذا الكون الورقي . ترى الشعراء في هذا الكون الهادئ هانئين سعداء لا يناقشون وإنما يعيشون حياة تحكمها معايير فوق الواقع . وفي الروايات نرى الأبطال وقد صنع لهم الكاتب حلاً لكل مشكلة ؛ إذ من النادر في مثل هذه الحالة أن تبقى المشكلة معلقة بدون حل . وثمة نص آخر يعمل بعيداً عن وجود المجتمع نفسه، بخلق مجتمع آخر يمكن الفرار إليه . والنماذج كثيرة لمثل هذا النص . ويمكن أن نقول مسرعين إن أدب الفروسية بما فيه من رقة ووداعة في التراث الغربي ظهر في عصر العنف والقسوة والتغييرات الاجتماعية بالغة التطرف ، كما أن شعراء الوجدان والعاطفة الرومانسية من مثل ناجي وعلى محمود طه وزملائهما نشروا شعرهم في حقبة من حقب التوتر والقلق السياسي والاجتماعي في مصر فيما بين الحربين العالميتين . وثمة نص ثالث ينتسب إلى تاريخ الأدب ذاته ، بصرف النظر عما يحدث حوله في الواقع المرجعي . وهذا النص يمكن أن يقال عنه إنه نص مصنوع تسيطر على بنائه وتوجه دلالته أيضاً . ولا يمكن أن يستهان بمثل هذا النص كماً وكيفاً ؛ إذ إنه في حال بلوغه درجات الكمال يمثل أزمنة الانتقال الحرجة من ضعف الأدب إلى قوته ،

ويظل يلازم كل حركة تجديد معتبرة ، لا تستطيع أن ترى الحاضر دون بصيرة نافذة تعيش الماضى .

وهناك إلى جوار هذه النصوص نص رابع يريد أن يتابع الواقع المرجعى ليؤدى دور المرآة المصقولة : لا تدع شيئاً فى هذا الواقع إلا عكسته فى صورة مطابقة . ومع ذلك فإن فحص هذا النص حال وصوله إلى درجة مقبولة من استيفاء شروط الأدب تجعلنا على يقين من أن المرآة المستوية المصقولة كثيراً ما كانت محدبة أو مقعرة ، تقوم بدور التكبير والتصغير وربما التشويه .

ولا يعتد فى هذا السياق بنص خامس يريد أن يكون وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو سياسية ؟ لأننا فى مثل هذه الأحوال نفضل مراجعة الدراسات التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية ، حيث ننال بغيتنا من البحث عن الحقيقة على نحو أوضح وبطرق مستقرة ومناهج معروفة .

إن العلاقة بين النص والواقع علاقة مراوغة ، ولا يمكن أن تخضع لسببية آلية تبدو فيها العلة إلى جوار المعلول . ولاشك أن خصوصية العلاقة بين الأدب والواقع هى التى منحت للأدب طبيعته الخاصة بحيث بدا تاريخه وكأنه رصد لحركات مد وجزر ، يحاول فيها الواقع سحب الأدب إليه ، فى حين يحاول الأدب دائماً الفرار والتأكيد على استقلاله وقيامه عالماً قائماً بذاته .

والواقع أن وصول هذا العالم القائم بذاته إلى درجة من النضج منح النقاد حق البحث له عن مصطلح يؤدى مفهوما جديداً مغايراً للأشياء ، تصبح فيه العلاقة بين النص والواقع علاقة تباين ، وليست علاقة تطابق أو تماثل أو حتى محاكاة فى معنى بسيط لايكاد يرقى إلى ما عناه أرسطو من هذا المصطلح الأخير . ولعل إضافة الآخر إلى هذا المصطلح جاءت تالية لوصف النص ذاته بأنه يكوِّن عالماً يتميز عند شعراء اليونان بميزات خاصة ، وعند شكسبير مثلاً بميزات أخرى . إن النقاد حين يقولون إن الأدب عالم آخر لا يعنون شيئاً آخر سوى توكيد طبيعة الأدب المستقلة عن الأشياء ، برغم عمله بناء على فهمها ، وربما إهمالها أو الفرار منها . وحين يقولون عالم شكسبير أو عالم نجيب محفوظ فإنهم يتحدثون عن عالمين لا يمكن خلطهما أو قياسهما على غيرهما .

وحسب روثفن فإن النقاد كانوا يستعملون مصطلح « *عالم* » فقط للإشارة إلى عالم الأدب حتى تعرفوا المصطلح الاغريقى *العالم الآخر* Heterocosm من فيلسوف القرن

الثامن عشر بومغارتن Baumgarten ، الذى استعمله فى مؤلفه تأملات فى الشعر [١] .
وتبقى إمكانيات أخرى للبحث عن مصطلح يتعلق بتميز النص عن الواقع ، تدور حول معنى العالم الآخر ؛ فثمة مصطلح *العوالم الممكنة أو المحتملة* الذى أشاعه لايبنتز . ولعله قد استقى دلالة الممكن أو المحتمل من الإشارات الأرسطية المعروفة . وثمة مصطلح *العالم الثانوى* ، وهو إمكانية أخرى للمصطلح ، اصطنعها بعض النقاد للفصل بين عالم أولى فيه نطعم وننام ونعمل ، عن تلك العوالم الثانوية التى ينتجها صناع آخرون حذقوا حرفة الخيال الجامح . والعوالم الثانوية هنا تذكر بتعريف الفن قديماً بأنه الطبيعة الثانية أو الأخرى ، نمد أيدينا لنأتى بها من خلال العيش داخل الطبيعة نفسها . ولعل *حازماً* فى تراثنا النقدى كان يعى ذلك وهو يفرق بين القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة ، ولعل كولريدج كان يعى الدلالة ذاتها وهو يحدثنا بعد ذلك عن الخيال الأولى والثانوى ، فيصف الأول بأنه لا إرادى ، ثم يصف الثانى بأنه إرادى ، يقوم بعملية خلق [٢] . وهناك إمكانيات أخرى متاحة أثناء الحديث عن بلدان الذهن أو العوالم المضادة، يستعملها أدباء ونقاد حين يريدون أن يصفوا أماكن أو مواضع تحمل أسماء جغرافية ، وإن تكن لا وجود لها فى حيز الجغرافيا الطبيعية ، كأسماء بعض الطرق والشوارع والكازينوهات والحوارى والأزقة فى روايات نجيب محفوظ . إن أحدنا لا يستطيع أن يجد عند مشارف القرافة ، حيث يسكن «عفرة» مكانا يصفه نجيب محفوظ فى « ظلمة الفجر العاشقة فى الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة » . هل يستطيع أحدنا أن يستشعر وجود الخلاء والتكية فى الحرافيش إلا جزءاً من عالم الكاتب الآخر فى هذه الرواية أو غيرها .

وفى هذا السياق لابد أن يتساءل النقاد عن قاهرة نجيب محفوظ ، أهى القاهرة المعزية كما يزعمون ؟ وماذا عن لندن جلزورذى ؟ أم أن هذه المدن مدن خيالية برغم إمكان التحقق من وجودها الجغرافى ، لها وظيفة خاصة فى بناء عالم الرواية ، تحمل دلالات مختلفة ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الأخرى المكونة للرواية ، تسقط عليها ، وتكسب منها عمقها . وهل يختلف الأمر إذا ما كان المكان من صنع خيال الكاتب ، مثل المناطق التى تقع فيها أحداث روايات فوكنر ، التى اخترعها من الألف إلى الياء ، أو مثل منطقة «وسكسى» التى اختار هاردى اسمها من كتاب تاريخ قديم دون أية معرفة لسمة من سمات هذه المنطقة لتكون مسرحاً للأحداث الروائية [٣] .

وقد يمر بنا حديث نقاد يذكرون عبارات ومفاهيم ومصطلحات تدل على الرغبة ذاتها

فى تميز عالم النص من مثل الكون الصغير ، وعالم الواقع الطيفى ، وعالم البحث مقابل عالم الرؤية البصرية ، وعالم الزيف مقابل عالم الواقع ، وعالم الرؤية الفنية مقابل عالم الرأى ، وعالم الواقع بلا ضفاف مقابل واقع له ضفاف وحدود . إن الذى لاشك فيه أن ما يجمع ذلك كله هو الرغبة الملحة فى الإشارة إلى طبيعة خاصة للأدب لا تتحقق فى كونه مجرد انعكاس فقير للأشياء أو صورة مطابقة لها . وقد صار مألوفاً الآن أن يستخدم مصطلح الأورفية Orphic فى النقد العالمى للدلالة على كل ما سبق فى مصطلح العالم الآخر. وتنسب الأورفية ، كما هو معروف ، إلى شاعر أسطورى هو أورفيوس ، منحه أوفيد القدرة الخيالية على دعاء الأشياء إليه بمجرد تسميتها . والقصيدة الأورفية ترنو بناء على ذلك إلى تكوين واقع آخر ، ولا تعد بشىء يشير إلى الواقع الخارجى أكثر من تجربة قراءتها الفورية . والنموذج الناضج لها فى الغرب والشرق يتضمن فكرة جوهرية هى أن الشعر كنز ثمين ، ليس بسبب ما فيه من أشياء ، ولا بسبب ما يخبرنا به من حياتنا اليومية ، ولكن بسبب ما يوجهنا إليه مما ليس له وجود أصلاً .

ولا يختلف الأمر كثيراً فى الرواية عنه فى الشعر ، فقد حرص نجيب محفوظ مثلا على أن يجعل من عنوان ثلاثيته إشارة صريحة إلى أحياء معروفة فى القاهرة : بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية ، ومع ذلك يلاحظ قارئ النص الروائى أن مثل هذه الأحياء لا تمثل حقيقة جغرافية فى المكان الروائى . وقد فحصت سيزا قاسم النص الروائى ذاته ، وخلصت إلى أن هذه الأحياء تفقد الرحابة والاتساع فى الرواية ، وتتقلص إلى حيز محدود لا يتجاوز البيت . ففى بين القصرين لا يتم تجاوز بيت السيد . مع إشارات محدودة إلى الدكاكين والمحال المجاورة . وفى قصر الشوق لا يتجاوز الكاتب بيت ياسين ، والسكرية هى بيت آل شوكت ، وحلوان هى بيت عبد الرحيم باشا عيسى ، والعباسية هى قصر آل شداد . ويستمر انكماش المكان وانغلاقه فى الثلاثية إلى أبعد من ذلك ، إذ إن الحركة داخل الأطر المكانية لا تتجاوز الغرفة الواحدة (٤) ، ومثل هذه الملاحظات تجعلنا نتردد قبل أن نصف الثلاثية أو غيرها من روايات نجيب محفوظ بالواقعية ، على معنى بسيط للواقعية لايكاد يدرك أن الكاتب لا يستطيع أن ينقل الواقع نقلاً أمينا لأسباب عدة تتعلق بطبيعة النص الأدبى ، يجملها بارت فى عبارة صارت مأثورة فى النقد المعاصر تتردد هنا وهناك . يقول إن الكاتب يحول الواقع إلى منظور مصور أولاً لكى يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه من إطار هذه اللوحة المصورة لتقديمه للمتلقى . وعلى هذا فإن الواقعية ليست نقلا للواقع ، وإنما هى نقل لصور مرسومة من هذا الواقع . والحق أنه لا

يمكن أن تتوافر درجة كبيرة من الموضوعية . فى نقل الواقع ، لأن الواقع نفسه ليس مجموعة من الصفات الموضوعية ، وبناء على ذلك فإن أقصى ما يمكن أن يصل إليه أديب تتوافر لديه النية فى نقل الواقع ، أن يخلع مشاعره الخاصة على هذا الواقع ليتحول الواقع إلى عالم آخر تتحكم فيه أهواء وميول ورغبات وآمال لهذا الأديب ، بالإضافة إلى الأثر البالغ لتقاليد النوع الأدبى .

ويقودنا ذلك إلى ما يسميه النقاد بالفن الفقير ، ويقصدون هذا الفن المتعلق بظاهر الأشياء وبكل ما هو نسبى يصاحب الدلالات الاجتماعية أو السياسية أو غيرها من الدلالات ، ويتخصص فى تقديمه صغار الكتّاب الذين تموت كتاباتهم بانقضاء وجود الدلالات المشار إليها . ويثبت تاريخ الأدب دائما أن الواقع فى معناه الحرفى لا يستطيع أن يقدم تفسيراً مقبولاً لنشأة أجناس أدبية واختفائها ، وسيادة جنس أدبى دون جنس أدبى آخر ، وسيادة طرائق فى الأداء الأدبى دون طرائق أخرى ، وتقدم مناهج دون مناهج ، ولم يُر الأدب فى واقع معين على صورة واحدة بوصفه مصدر الإنشاء الأدبى ، بحيث لا يمكننا فى يسر أن نشير إلى دافع واحد . إن الأولى بنا فى مثل هذه الحالات أن نتحدث عن أعداد لا حصر لها مما نسميه الواقع ، بعدد الأدباء المعتبرين فى أمة من الأمم ، وبعدد نصوص الأدب المعتبرة فى هذه الأمة . وإذا كنا قد أشرنا إلى نجيب محفوظ فلابد أن نذكر مثلا آخر يزيد القضية وضوحا : فقد بدأ الكاتب الكبير فى نشر رواياته التاريخية التى وضعها مؤرخو أدبه فى سلم حركة المجتمع السياسية والاجتماعية والثقافية ، ودار عندهم حديث طويل عن ارتباط هذه الروايات بمرحلة تاريخية من مراحل الوعى الوطنى والقومى حال نشرها . وملئت الصفحات التى تفسر الروايات بعرضها على الواقع . وقد عاد نجيب محفوظ إلى التاريخ بعد ذلك بأكثر من أربعين عاماً ، حين نشر روايته العائش فى الحقيقة (١٩٨٥) فى ظروف أخرى جد مخالفة لما كان عليه الحال حين نشر كفاح طيبة أو عبث الأقدار أو رادوبيس . وهذا ما جعلنا نشك فى صلابة القاعدة التى تربط النص بالواقع : وهو ما نريد أن نعرض له فى هذه الصفحات .

ومن المفيد أن نبدأ فى عرض قضيتنا بتوكيد انحياز الأدب فى تاريخه الطويل للشكل الفنى ، بدءاً من التفرقة الشهيرة بين الجمال فى الطبيعة والجمال فى النص ، والأشياء فى الواقع وصورها الفنية فى النصوص . حسب الفلاسفة فإن الجميل فى الطبيعة هو الشىء الذى تتوافر له شروط الجمال ، أما الجميل فى نص أدبى فإنه يأخذ صفة الجمال من طرق تقديمه الفنية ، سواء أكان هذا الشىء فى نفسه جميلا أم قبيحاً فى

الواقع المرجعى . من منا لا يصاب بالغثيان إذا لقى المعلم «زيطة» فى الطريق وجهاً لوجه ؟ ومن منا ينكر لينا من المتعة فى تتبع نجيب محفوظ وهو يحفر صورته المقززة فى زقاق المدق ، يشعر معها القارىء بسرور عجيب لا يتحقق إلا فى الحالات المشابهة فى نصوص الأدب شعراً ونثراً ؟ وهذا فهم يمضى بنا كى ننتهى إلى التسليم بأن الجميل فى النص لا يخضع لقاعدة يؤكدها الواقع ؛ ومعنى كونه مفيداً أن النص الأدبى له قدرة مخالفة على تقديم الجميل من القبيح بصرف النظر عن مقولة النفع والضرر .

ولعل هذا ما يعنيه البعض من ضرورة التفرقة بين الشىء وصورته ، وتأكيدهم أن مدار الانتباه فى الصورة كونها صورة ؛ وهو ما يعنى أن موضوعها المادى غير موجود وأنها ليست بديلا لشىء سواها . وإذا كنا نطعن من جهة أخرى فى كون الصورة تقوم على رؤية بصرية من واقع مرجعى فلابد أن نضع إلى جوار ذلك المنظور الذى يتميز لدى الكاتب الأديب ، وهو فى جوهره لا يمكن أن يوضع داخل حدود صارمة . فالشىء المرئى يرى من قبل الكثيرين فى هيئات مختلفة تبعا لمكان الرؤية وتفكير الرائى . وهنا قد يصبح متسول نجيب محفوظ محل شفقة ورعاية من قبل كاتب آخر ، أو محل سخط من كاتب ثالث يعى كون المسألة تأتى نكتة فى وجه الرجل يوم القيامة كما ورد فى الحديث الشريف، وقد ينظر كاتب رابع إلى المتسول بوصفه وجهاً قبيحاً يسىء إلى مظهر المدينة الحضارى المزعوم . الصورة فى الواقع واحدة ، بيد أنها تأخذ ألوانا وظلالاً ، وتوضع داخل ما لا حد له من الأطر .

ألا يعنى ذلك أن الصورة حين تتجلى فى أفق الأدب ليست مجرد بديل عن الموضوع الغائب ، وأنها ليست كذلك ضرباً يسيراً من الاسترجاع ، إن الاسترجاع والاستبدال كليهما ، فيما يردده ناقدنا المعاصر ، يعنيان أننا بصدد ما يحل محل ، وما هو بديل عن ، مما ينتهى بها إلى أن تكون أضعف من المدرك وأوهن (٥) .

ألا يعنى ذلك أيضاً أن هناك فرقاً بين الموضوع والمادة المطروحة فى النص ؟ فليس الموضوع هو المادة ؛ لأن الموضوع شىء خارج العمل الفنى . وليس الموضوع مقابلاً للصورة فى القصيدة ، بل تقابله القصيدة من حيث هى كل . فالموضوع شىء والقصيدة والمادة والصورة على السواء شىء آخر . ومن ثم يتضح أن القصيدة الشعرية لايمكن أن تقع فى الموضوع ، ولكنها تقع بصفة عامة فى مقابله : فى القصيدة . كيف يمكن أن يحدد الموضوع قيمة الشعر فى حين يمكن أن تكتب فى الموضوع الواحد أشعار تتفاوت قيمتها ،

ويمكن أن تكتب قصيدة متقنة في موضوع تافه ؟ وكذلك لسنا نستطيع أن نحدد أي الموضوعات هي أنسب للفن ، أو نذكر أي الموضوعات لا يحتمل أن تكتب فيه قصيدة حسنة (٦) .

ينبغي تبعاً لذلك أن نستبعد كون الصورة في نص أدبي مجرد مجموعة من الانطباعات التي تفسر بالإحاطة على الترابط والاقترانات الشرطية / الواقع . إنها في الحق ليست نسخة سالبة لوقائع إيجابية سابقة . إن الصورة تبدو واقعية فقط بالقدر الذي تنتمي به إلى بنية الشعور وهو يتخيل أو يتذكر أو يتوهم ؛ وهذا مايعني أننا نلتمس للصورة معياراً خارجياً ثابتاً ، وإنما نتفهم «جوانياً» بضرب من المباطنة ، بحيث ننفي عنها كل ما من شأنه أن يظهر الشعور في وضع استقبال آلي (٧) .

نحن ندرك موضوعات الحس كما هي معطاة ، وليس الأمر كذلك في الصور ، فالموضوع في الأنساق الشعورية الثلاثة : الخيال والذكرى والوهم ، ليس كما يظهر لنا في الواقع . إنه ضمن نسيج لا يطرح أمامنا منظوراً واحداً بقدر ما يهبنا كثرة من المساقط التي تتيح للموضوع مرونة يتغير في سياقها النظام المعتاد للعلاقات (٨) .

إن الواقع نفسه يبدو في كل الحالات مضطرباً مشوشاً لا ترابط فيه . وحسب شوبنهاور فإن العبقري هو ذلك الذي لا يرى في الأشياء ما صنعته الطبيعة ، ولكن ما يريد أن يراه فيها . ولا يعني قيام الأدب على الخيال استبعاداً نهائياً للواقع . هل يمكننا أن نذهب مع من يذهب إلى ضرورة مراوغة الواقع والتخلي عنه مدة من الزمن ، معتمدين أن ما هو حقيقي وواقعي لن يختفي أبداً، لأنه سيجد نفسه في اللاحقيقي واللاواقعي . ولا تلبث الحركة التي تكونها العلاقة بين الواقع واللاواقع أن تعيد تأسيس الموقف ، وأن تنشئ التوازن ، لا في شكله الاستاتيكي ، وإنما توجده وفق ما في الحياة من تدفق وتغير . إنها تؤسس هذا التوازن في شكل لا توازن للتوازن ، أو توازن لا متوازن (٩) .

إن اللغة كما نلقاها في حياتنا اليومية ليست شفافة صافية تدل على الأشياء في الواقع المرجعي دلالة محددة ، ومن المشاهد أن الناس يعرضون لها بالتلوين والتحريف والنقل ، فإذا ما جاء الشعراء فإنهم يقفزون بها قفزة بعيدة ، تنتهي في حالات كثيرة إلى ما نسميه المعجم الخاص بالشاعر ، الذي يقوم بدوره بصناعة عالمه الآخر . من منا ينكر – على سبيل المثال – أن ناجي صنع من ألفاظ مثل الوطن والوكر والأيكة والكعبة معجماً يحمل بصماته ، ويشير إلى عالمه الشعري ؟ وقل مثل ذلك في كل شاعر كبير (١٠) .

إننا في الشعر لا نستطيع أن نصف المعنى الشعري بأنه حقيقي بمعنى أنه مطابق

للواقع إلا فى لون ضعيف لا يحسب من الشعر . معيار الحقيقة فى الشعر لا تحدده علاقات كمية متفق عليها كاتفاقنا فى الحساب على أن ١+١=٢ . إن المعيار الحاكم للشعر هو ذاته المعيار الحاكم للموسيقى عن مطابق أو غير مطابق ، ولكن يمكن الكلام عن جميل أو غير جميل . ماذا يصنع الشعراء ؟ لعلهم يسعون إلى ما نادى به كيتس : الجمال هو الحقيقة والحقيقة هى الجمال .

وثمة اقتراح لحل تلك المشكلة المعضلة : الحقيقة والشعر ، تقدمه اتجاهات فى النقد المعاصر ، لا تنقطع عن تاريخ الكلام فى طبيعة الأدب ، وذلك حين يتم الحديث عن الترابط والبنية بوصفها المعيار الوحيد للحقيقة فى نص شعرى . وتلزم البنية كما يلزم الترابط هذا النص بأن يكون مؤتلفاً ائتلافاً ذاتياً لا يتعلق بما يدور فى الخارج . وقد يمضى بنا مثل هذا الاقتراح إلى دائرة أوسع ، حيث يثبت النص صحة الحقيقة فى نص آخر أو فى نصوص عدة أخرى . وبذلك لم تعد الحقيقة سوى حقيقة علاقات الأجزاء بالكل فى نص أو فى مجموعة نصوص .

ويضاف إلى ذلك معيار آخر يجعل النص الأدبى عالماً آخر . إن فحص الحقيقة فى الواقع يمكن أن يخضع لما نسميه التجربة ، على حين تراوغ الحقيقة فى الشعر مثلا ، وحتى فى الرواية ، بحيث لا يمكن فحصها إلا بمخبار آخر هو التأمل . نحن تأملنا قديما قول بشار :

إن فى بردىَّ جسماً ناحلاً   لو توكأت عليه لانهدم

ولم يقم أحد بالطبع من متلقى الشعر بتجربة ليثبت صدقه من عدمه ، مع علم أكثر سامعيه فى هذا الوقت امتلاكه لجسد هائل جسيم . وقد نعود لنتأمل رحلة الظعائن فى الشعر الجاهلى متسائلين : أليس عجيباً أن تمضى هذه الرحلة دون خطر فلا يهاجمها صعاليك ولا يتعرض لها لصوص أو تلقاها الوحوش أو تضل الطريق ؟ مع أن ذلك كان مألوفاً بقراءة واقع الجزيرة العربية ، كيف تتم هذه الرحلة فى شعر الشعراء الجاهلين فى يسر وسلاسة ، وصول اليد للفم فى بيت زهير المشهور (١١) . أليس غريباً أن تخلو هذه الرحلة من الحداة فلا يشهدها إلا رجل واحد يقف على بعد هو الشاعر الذى يفترض أن يكون مسافراً معهم بحكم الواقع المرجعى ؟ أليس غريباً ألا يتوقف الشعراء وقفة تذكر أمام إبل الظعائن على اهتمامهم اللافت بوصف الإبل فى شعرهم ؟ أليس عجيباً أن نتأمل امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحة ، وهو فى حزنه يتغنى بفرحها ؟ وكيف يتفق

أن تكون الظعائن على هذه الهيئة من البذخ والترف وقد خرجن فى رحلة - تقولون - للبحث عن الماء ومواضع الكلأ ، وكيف يتم الرحيل بهذه السرعة ، كأن الشاعر ليس واحداً من أبناء القبيلة ، على علم بما هى عازمة عليه من الرحيل ؟ وحسب الواقع فإن قرار الرحيل لا يكون عند العرب بإشارة من امرأة . ومن هذه المرأة فى البادية العربية المعروفة لها مثل هذه الديار التى لا يحدها بصر ؛ إنها ملكة (١٢) ؟ أسئلة كثيرة لا نهاية لها إلا أن نتوقف ونمتنع عن عرض هذا الشعر العالى على الواقع الفقير من الدلالات ، وأن نبدأ فهمه بتأمله وليس بتجربته . يتأمل الدكتور مصطفى ناصف هذا الشعر ، ولذا يرفض أن نزعم ببساطة أن امرأ القيس فى معلقته كان ماشياً فوقف واستوقف معه صاحباً أو صاحبين ، لأنه رأى منازل الأحبة . إن التوقف الذى يعنيه امرؤ القيس ليس هو انقطاع حركة الجسم ؛ والحركة التى يعنيها ليست هى أيضا حركة الجسم ، واستعماله هذين اللفظين أجلُّ من أن يُحملا على مثل هذا الفهم اليسير ، الذى سرى مع ذلك مسرى الريح . هذان اللفظان (قفا نبك) يختصران مشكلة عقلية أو قل يحملان على التفكير فى التقابلات الأساسية التى تشغل الذهن .. ربما لا يريد امرؤ القيس للمجتمع أن يفرغ من البكاء .. يريد أن يعطى للبكاء معنى ثانيا ، معنى لا يخلو من فاعلية الذهن والبصيرة (١٣) .

وقد يمكننا فى هذا السياق فهم عبارة رددها القدماء ثم مضوا دون أن يتوسعوا فى تفسيرها ، وذلك حين أشاروا إلى أن امرأ القيس أول من وقف واستوقف ، وبكى واستبكى . ولا يوجد ما يسوغ هذه الإشارة إلى امرئ القيس إلا أن يكون الوقوف وقوفا شعرياً ، ينتسب إلى هذا العالم الشعرى الذى ينتسب إليه الشاعر ويفسره النقاد .

وكما أن الواقع لا يستطيع أن يصنع الشعر على مثاله فإنه كذلك لا يستطيع أن يفسر لنا الكثير من ظواهره البارزة . يتحدث النقاد عن المروءة مثلا بوصفها قيمة نبعت من بطن الصحراء ، أخذ البدوى نفسه بها أخذاً ، فكانت الشجاعة وكان الكرم ألزم ما يلزمه فى مجتمعه البدوى ، وبيئته الصحراوية ، وقد تجمدت لتكون هى الرصيد الخلقى لقصيدة المدح العربية ، لا فى العصر الجاهلى وحده ، بل فى كل عصور الأدب العربى ، حيث لا نجد شاعراً لا يتخذ المروءة أساساً لمدحته . وكان المتنبى يجوب المجتمعات العربية من مصر إلى ما وراء النهرين فى القرن الرابع الهجرى (فى زمن آخر وواقع آخر) فيمدح كافوراً ويمدح سيف الدولة ويمدح عضد الدولة ، وما يزال يتخذ مثال المروءة .. أساساً لمدحته ، وتتقبل منه المدحة فى مصر وغير مصر على السواء (١٤) .

وفى كل ذلك يقوم هذا الفهم لطبيعة الشعر على تمييز قاطع بين عوالم ثلاثة .. عالم الشعر ، وعالم المشاعر الذاتية ، وعالم الوقائع الخارجية . ولا يكون الشاعر فى منطقة العمل المناسبة إلا إذا استطاع أن يحول عواطفه وتجاربه وأفكاره ومعتقداته إلى مركب جديد يحسن التعبير عن الواقع بالابتعاد عنه ، ويجيد التعبير عن العواطف الشخصية بالهروب منها ، وقبل كل شئ يأتى إجادة استخدام الأداة التى يتيحها الشعر للشعراء . فقد دل تاريخ النصوص الأدبية أن النموذج الناضج يرقى بفهم الشاعر للأداة ويهبط بتأكيده المهمة أو الغاية . ولعل هذه الإشارة هى التفسير المناسب لقول الشعر دون النثر ، واللجوء للمسرحية دون المقالة .

لقد كانت واحدة من أكبر الدعاوى التى ساقها دعاة التجديد فى حركة الشعر العربى المعاصر فى أواسط هذا القرن هى رغبتهم القوية فى أن تتيح لهم الأوزان الحرة فرصة للهروب مما دعته نازك الملائكة « الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية» (١٥) ، وما ظنته ، بغير دليل ، انتقالا من جو الكسل والنوم والترف ونسيم الصيف والثياب الحريرية تجرها فتيات ناعمات ، إلى جو آخر ظنت ، بغير دليل كذلك ، أن الفرد فيه يعمل ويبنى ، والأهم من ذلك أنه يعيش الواقع (١٦) . وقد وصفت الشاعرة الشعر القديم فى السياق ذاته بأنه قمقم الأحلام وأوهام ألف ليلة وليلة ، كما قالت عن دعوتها للشعر الحر بأنه الأداة المناسبة للهروب من هذا الجو المثقل بالجوارى والحرير وأشعة مصباح علاء الدين بحثا عن الواقع والواقعية ، حتى إذا كانت قاسية خشنة . وهى بذلك تسخر من شعر يستقى من الخيال ، وتدعو لآخر يأخذ من الواقع . ومع ذلك فإن المطلع على الشعر العربى المعاصر فى جملته ، وشعر الشاعرة على وجه الخصوص ، لا يستطيع أن يلقى من حطم حلماً أو أطل على واقع . إن قارئ هذا الشعر يعترف لأصحابه بأنهم كانوا حرفاً فى أبجدية شعرية ذات جذور ، حيث جدوا - شأن كل جيل شعرى - فى البحث عن عالم آخر جاهدوا فى إقرار دعائمه باللجوء إلى أدوات وتقنيات شعرية تناسب تشكيلاً مخالفاً لأصوله المرجعية ، من مثل التشخيص ، والرمز ، وتراسل الحواس ، ومزج المتناقضات ، وكسر ترابط الصور ، وهدم خط الزمن ، وتشويه الأصول المرجعية ، وغير ذلك كثير مما لا يعد وسيلة فى نقل واقع ، وإن كان فى حقيقته تعبيرا عن رغبة تبدو محمومة فى غير حالة تسعى إلى تحطيم صور هذا الواقع المألوفة .

ونظن أن الحماسة للدعوة الجديدة هى التى حملت الشاعرة على إعطاء حركة

الشعر الجديدة مسوغاً للوجود ليست فى حاجة إليه . وأحسب أن قيام حركة الشعر الجديد على مجرد الرغبة فى العودة بالنص إلى الواقع لا يمنحها ميزة ، وإنما يسلبها خصيصة ضمنت لها الاستمرار والنجاح ، وأعنى محاولة الشعراء الدائمة خلق عالمهم الشعرى الخاص ، الذى لا يمكن عده صورة من صور الواقع .

وقد عادت الشاعرة فى نهاية دراستها لتعترف بفساد ألوان من النقد المعاصر، تدعو إلى ما سمته اجتماعية الأدب ، وضرورة مغادرة الشعراء لأبراجهم العاجية . وقد ذكرت بحق ودليل هذه المرة أن فهم اجتماعية الأدب لا يمكنه أن يقى الشاعر الناشئ العثرات الضخمة التى تنتظره فى مسالك القصيدة الوعرة ، كما أنها لا تمثل تخطيطاً يدل مثل هذا الشاعر على هيكل القصيدة ويعينه على بنائه (١٧) .

وهى بذلك تعود لتضع الحدود الفاصلة بين عالم الأشياء وعالم النصوص الآخر ، الذى لا يقدر له النمو والنضج إلا باعتماد قوانينه ونظمه وطرق بنائه . وثمة إشارة جديرة بالنظر فى حديث الشاعرة الناقدة فقد ذكرت أن أشد ما يسخط أصحاب الدعوة إلى اجتماعية الأدب ما يصفونه بهروب الشعراء من الواقع . ولعلها أدركت ما يُرى دائما فى مثل هذه الحالات من وقوف أصحاب الواقعية ضد الواقعية . تقول فى ذلك : فكأن الدعوة عندما أرادت أن تدعو إلى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعاداً عميقاً ، وأسلمت نفسها إلى اعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة (١٨) .

وما يعنينا هنا أنها لم تجد بدأ من إقرار الاعتبارات الفنية التى تحكم الإنشاء الشعرى ؛ وهى اعتبارات لا يمكن أن يؤدى فيها الواقع دوراً كبيراً فى تمييز نص دون نص . وها هى ذى تستقى من روافد التراث النقدى العالمى الذى مر بنا إقراره الأدب الخاص حين تردد بقوة من مثل : يبدو لنا أن الدعوة إلى اجتماعية الأدب حين تلح على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعياً إنما تتناول الموضوع ، وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة فى كل شعر . فهى لا تهتم بسائر مقومات القصيدة ، كالبناء ، والهيكل ، والصور ، والانفعال ، والموسيقى ، والفكرة ، والمعانى الظاهرة والخفية ، وإنما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة ، وكأنه العنصر الوحيد الذى يكوّنها . وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديهية ، فلعل الموضوع فى نظر النقد الأدبى أتفه مقومات الشعر ، وأقلها استحقاقاً للدراسة المنفصلة ، وذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر ، سواء أدار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو حركة سباب فى شارع ضيق ؛ فالمهم فى كل حال هو أسلوب الشاعر فى معالجة الموضوع (١٩) .

وتستخدم الشاعرة بمهارة أقوى الحجج المعروفة فى رد مفهوم الانعكاس أو القول باجتماعية الأدب ، وذلك حين تذهب إلى أن أصحاب الدعوة يتناسون تناسيا تاماً أن آداب الأمم لا تستجيب للدعوات الخارجية ، وإنما تنبع من تأثرها غير الواعى بالتيارات المتداخلة ، التى تكمن وراء الحياة اليومية ، وتنحدر من ظروفها التاريخية وملابسات حياتها النفسية عبر العصور(٢٠) . وتلك فى ظننا نتائج طيبة فى فهم طبيعة الشعر ، تجعلها على الأقل تعيد النظر فيما ذكر فى دراستها تحت عنوان : الشعر الحر اندفاعة اجتماعية (ص٥٤) ، النزوع إلى الواقع (ص٥٦) ، إيثار المضمون (ص٦٢) ، وهى أحاديث لا يمكن قبولها لانطوائها على تجاهل تامٍ لقيمة العناصر اللاشعورية فى كل أدب ؛ وهى عناصر ضرورية مصاحبة للإبداع والأصالة والاكتمال ، ومن دونها لا يكون الأدب أدباً (٢١) .

ولا ننتقل نقلة جوهرية إذا ما تحدثنا عن الرواية ، حيث العلامات البارزة والمؤكدة للطبيعة التخييلية للزمن الروائى والحدث الروائى . نحن نقرأ الكلمات الأولى فى الرواية حين يكون كل شىء قد تم صنعه بمعرفة الروائى ، الذى يوهمنا بدوره أن ما حدث إنما يحدث الآن فقط ، وأن ما كان من أمر الماضى هو من صفة الحاضر . ويمكن للقارئ أن يطالع النهاية قبل البداية ، وقد يصنع الروائى ذلك بنفسه . إن تتابع الأحداث وظهور الشخصيات مع بروز الحروف والكلمات على الورق فى هيئتها المعروفة تقتضى المزيد من هذا التخييل ، لأن الحياة المرجعية لا تبدأ من مثل هذه النقاط التى يحاول الروائيون إيهامنا بأنها البداية لا شىء قبلها . ويحاول روائيون آخرون معالجة القضية الشائكة بما دعوه مفارقة التطبيع ، بمواجهتنا صراحة بأنهم مجرد رواة يحكون لنا ما لم يحدث ؛ وهو اتجاه معروف فى تقنيات الرواية الجديدة . وفى الحالين معا لسنا مع واقع مرجعى ، وإنما نحن قبالة نصوص تتميز بتميز التقنيات الفنية المستخدمة فى تقديم عالم الرواية الآخر . ويمكننا أن نطالع المزيد من التخييل بالواقع إذا ما عمد الروائى إلى خلط مستويات التتابع الزمنى فى المشهد الواحد ، من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل . فى مثل هذه الحالة تشير صناعة النص وتقنيات أدائه إلى مزيد من الدلالات لا يعطيها التتابع المنطقى فى الواقع المرجعى . وهنا تتقدم التقنية على الموضوع ، بل تصبح هى المقصودة لذاتها فى غير حالة رغبة فى تذكير القارئ بأن ما يقرؤه رواية ، وما يوجد أمامه نص ينتسب إلى عالم الأدب ، وليس خبراً كهذا الذى نلقاه فى الصحف فى صفحة الحوادث .

ثمة ضرورة للتمييز بين عالم النص وعالم الواقع فى الرواية ؛ وثمة ضرورة لمطاردة القول بالانعكاس لأسباب يحكيها لوكاتش نفسه ، إذ يشير صراحة إلى بقاء مفهوم

الانعكاس متعلقاً بما دعاه *الظروف السائدة* التى تكون عرضة للتغير؛ وهو ما يحدو بالكاتب إلى التهيب من المفاهيم الجاهزة عن الأدب كما هى موضحة فى الواقعية . يقول لوكاتش : هناك خطر مزدوج يجيز المرحلة الانتقالية فى تاريخ الأدب فى أغلب الأحيان ؛ فمن ناحية قد يحجم كثيرون عن قبول منطق مادة كتابة جديدة ، وقد يتشبثون بالأساليب التقليدية بدافع التهيب ، أو يترددون فى الإقلاع عن العادات القديمة ، وقد يكون هناك أيضاً من الناحية الأخرى ميل إلى المبالغة فى تأكيد الجوانب المجردة لمادة كتابة جديدة . ويشير لوكاتش فى هذا السياق إلى هيجل الذى يؤكد كذلك أن الظواهر الجديدة تبزغ فى التاريخ مجردة أولاً ثم ينتصر التجديد ، ويهمل استكشاف الحقائق المحددة أو الموضوع الذى لم يستكشف بعد بمساعدة الوعى الجديد أو تعد هذه الحقائق ثانوية الأهمية (٢٢) . وينبغى أن نتوقف لدى وصف الناقد لمثل هذه المواقف بالأخطار تحيط بالواقعية . ويأتى كونها خطراً ، فيما نعتقد ، لإقرارها لما نعرفه الآن بالقدرة الكبيرة لتقاليد النوع الأدبى فى دفع النص وإنضاجه ، دونما اعتبار لما يدور حوله من وقائع .

إن استعمال مصطلح Research فى النقد الروائى المعاصر مكان الانعكاس يشير إلى الدلالة ذاتها ، وقد استعملته ساروت مؤكدة اعتقاداً راسخا لديها ، هو أن الكتابة فى الأدب عملية بحث دائم ، وأن هذا البحث لا يسعى لكشف واقع يراه كل الناس ويدركونه بشكل فورى ومباشر ، وإنما هو بحث يسعى إلى تعرية واقع مجهول ، وإلى إيجاد هذا الواقع المجهول ، الذى تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه ، لا لشىء سوى عجزها عن استحداث طرائق جديدة ، وتقنيات أخرى للكشف عنه (٢٣).

وتقوم لدى ساروت تفرقة حاسمة بين واقع القارئ الذى تسعى إليه أشكال ضعيفة من الفن الروائى وواقع الكاتب الذى يسعى إليه العارفون بطبيعة الأدب وسعيه الحثيث لاستحداث وسائل تكوين عوالم أخرى . توشك أن تجعل قدرة الروائى على النجاح فى هذا الشأن متوقفة على مقدار مقاومته لواقع عادى مبتذل . وقد يستعين الروائى بواقع عادى ؛ ولا بأس فى ذلك عندها، شريطة أن تكون مهمة هذا الواقع العادى الكشف عن هذا الواقع الجديد الآخر . وهكذا فبقدر ما يكون البحث عسيراً يكون الواقع الذى يستكشفه الكاتب جديداً ، ويكون شكله جديداً كذلك ، وبقدر ما يكون الواقع باهتاً ومبتذلاً وسطحياً يكون الشكل أيضاً مبسطاً ومبتذلاً (٢٤) .

وثمة تفسير يتعلق بالقضية ذاتها ، تقدمه ساروت تعليقاً على عدم بروز الشخصية

فى معظم أنماط السرد الروائى المعاصر . إن مثل هذا التقليد الذى ظنه خصوم الرواية الجديدة عيبا إن هو إلا إمعان من أصحاب الاتجاه فى خلق واقع جديد. أو عالم آخر يباين الواقع العادى المبتذل ، الذى يحرص أصحابه على إبراز التفاصيل وتفاصيل التفاصيل بالنسبة للشخصية ، لمجرد تقديم معادل واضح للواقع . ويشار هنا بالسبق للفنون التشكيلية فى سعيها الحثيث لتأثيث هذا النمط الجديد فى إبراز الشخصية ؛ فقد عمد الفنانون التشكيليون إلى إهمال الذات من أجل استجلاء المادة التشكيلية فى حالتها الخالصة الناصعة (٢٥) . وتسهم خاصية التطرف فى تركيب الشخصيات الروائية فى إبعاد عالم الرواية عن عالم الأشياء ، وتضمن للنص الروائى خصوصيته . وتبدو هذه الخصوصية بالذات فيما يعمد إليه كتاب الرواية الكبار من استخدام وسائل الفن فى تعليل الشخصية ودوافعها ، واختيار جوانب محددة منها لتقديمها ، بحيث تبدو نموذجاً لا نلقاه منفرداً فيما نعرفه من الواقع المرجعى ، بل قد تظهر أحيانا وكأنها ليست من «الناس» . ولابد أن ثمة سببا مقنعاً وراء شهرة الشخصيات الروائية المتطرفة أو غير المنطقية ، وتقدمها على شخصيات بسيطة غير معقدة ، يمكن أن نلقاها فى عالم الرواية . وقد يشار إلى الكاتب الروائى حال الإشارة إلى مثل هذه الشخصيات المتطرفة ، على نحو يعنى وصول فنه إلى درجات كبيرة من النضج والوفاء بتقاليد النوع . وعلى هذا الأساس اقترن اسم سرفنتز بدون كيشوت ، ونجيب محفوظ بالسيد أحمد عبد الجواد ، وفولتير بمدام بوفارى ، وجويس بعوليس ، إلى آخر هذه القائمة من الشخصيات المتطرفة التى أدخلت أصحابها عالم الأدب الأخر ، حيث يحل الترقب والخوف والاندهاش والتعجب والامتعاض والشفقة مكان التوقع يتوقعه القارئ ، والتنبؤ يقيمه مثل هذا القارئ ، معتمداً معرفته بعالم الأشياء .

وتتحول هذه الشخصيات فى الغالب إلى نماذج يستقى منها الأدباء بالتعديل والإضافة والحذف والتكميل والتوضيح والتفسير والمعارضة ، على نحو يجعلها فى ذاتها واقعاً آخر يصبح موضع تأمل . وقد عنى المقارنيون كما هو معروف بدراسة هذه الشخصيات ، ودعيت بالنماذج البشرية حملاً لها على هذا المعنى ، وتم البحث عن أكثر من أوديب ، وأكثر من فاوست ، وأكثر من هاملت ، وأكثر من برومثيوس ، وأكثر من دون جوان ، وأكثر من شهريار ، وأكثر من شهرزاد . وفى أدبنا الحديث نستطيع أن نتابع عدداً من الروايات والمسرحيات ، حيث نلقى أكثر من السيد أحمد عبد الجواد ، وأكثر من صابر الرحيمى ، وأكثر من عمر الحمزاوى ، وأكثر من عيسى الدباغ ، وأكثر من سرحان البحيرى . إنها شخصيات من عالم نجيب محفوظ ، أصبحت مصدراً للكتاب ، ككل

الحالات السابقة ، يأخذ فيها الكاتب من الكاتب ، كما يأخذ النص من النص .

كانت المرآة أفضل حامية تقف وراءها دعوى الواقعية ، وكان «ستندال» قد فتح الباب على غير قصد حين ردد : « إن الرواية مرآة توضع على قارعة الطريق» ، غير أنه بمرور الوقت اكتشف ، كما اكتشف غيره ، فساد التشبيه ، وفساد النتائج ، مع هذه المفارقة الواضحة بين سطح صغير مستوٍ لصفحة في رواية ، ومساحة عريضة لا حدود لها تريد المرآة أن تعكسها .

وقد دعيت ألوان من الفن الروائي بروايات السيرة الذاتية ؛ وكان الظن أن الكاتب يكون أقدر على استخدام هذه المرآة إذا كانت حياته موضوعا لعمله الفني . ومع ذلك فإن مطالعة هذه الألوان من الفن الروائي تكشف لنا خلاف ذلك ، بحيث يمكننا مثلا أن نسأل : هل صنع طه حسين «أياماً» يحكي فيها سيرته المطابقة لما حدث ، أم أن هذه «الأيام» هي التي صنعت لنا طه حسين آخر ، يخضع لما نسميه تقاليد الفن وطرق التشكيل الجمالية مع ما يقومان به من تحريفات وتبديلات واختيارات وتجميلات ، تجعلنا في النهاية على بينة من أن ما نقرؤه إن هو إلا عمل فني يوهم بالحقيقة ، ويبدأ مثل هذا الإيهام في العمل لحظة أن يسمى النص سيرة ذاتية . وقد سقطت ألوان من هذه الأعمال دأبت على تحرى الحقيقة لكونها انطوت على خلقة أدبية مشوهة ، ونجحت أعمال أخرى ، ومنها الأيام ، لسبب لاشك فيه الآن ، مؤداه أنها أعمال فنية أتقن أصحابها حرفة صناعة العالم الآخر عالم الأدب (٢٦) .

وحين نأتي إلى النصوص المسرحية نلاحظ أن تدهور هذه النصوص متعلق بما يعمد إليه الكتاب من تحرى درجات كبيرة من المطابقة مع الواقع المرجعي . ويمكنك التعرف على هؤلاء الكتاب في يسر ؛ فهم في الغالب يقدمون المكان الدرامي على شكل إطار صورة يطابق مطابقة حرفية شكل غرفة أزيح فيها جدار واحد ، ويوضع الأثاث في هذا الفراغ على نحو من الدقة ، بحيث لا يغفل وضع اللوحات على الجدران الظاهرة . وبالطبع فإن مؤلفي هذه النصوص يحاولون قدر المستطاع أن تكون لغة الحوار مطابقة للغة الحياة اليومية في ابتذالها وسوقيتها . وقد وفق النقاد في وصف هذه الدراما بالدراما التجارية ، لانحرافها عن طبيعة الأدب ، ووقوعها تحت تأثير عوامل خارجية ، أبسطها قانون العرض والطلب ، وفيه تركز عين الكاتب على الجمهور لا على الموضوع المعالج (٢٧) .

وبعد .. فإن المشكلة قائمة ، وستبقى قائمة ، وستبقى العلاقة بين النص والواقع

مثار خلاف لأن الأدب نفسه يتعرف به سكان مقيمون يعرفون شروط الإقامة ، ويمر به سواح جوالون . يقول روثفن فى هذا الخلاف الأبدى : إن المقيمين فى موطن الخيال / الكذب يتعلمون الإقامة هناك ، ولكن السواح يجدون القيام بذلك أصعب ، لأنهم يظلون يتذكرون ذلك العالم الحقيقى الذى انفصلوا عنه لتوهم . إن الخلاف بين المقيمين والسواح هو ما يُعرف فى النقد الأدبى بمعضلة التصديق (٢٨) .

إن احتفاظ الأدب بطبيعته الخاصة برغم أعاصير طالبى الحقيقة يعنى أن العوالم الأخرى فيه تستحق ما دفع فيها من ثمن ، وأعنى عزل الأدب عن الواقع . وقد خرج الأدب قوياً فى معركة التقدم العلمى ، وكان الظن أن يزحزحه العلم عن مكانه الرفيع . ونحسب أن الأدب المستقل عن الأشياء قادر على تجاوز مأزق النص والواقع . وربما لا يكون فى مثل هذه الحال فى حاجة إلى المقولة الأرسطية : الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأنه لا يدعى ما تدعيه الفلسفة أو ما يدعيه التاريخ . وحسبه فضلا عما تقدم كله أن تكون الصورة فيه أفضل من الشئ نفسه ، وحسبه أن يطرح علينا أسئلة لسنا مضطرين للإجابة عنها ، ولا هو مضطر لتقديم هذه الإجابة ، وحسبه أن يطرح علينا حقائق وتقارير لسنا مضطرين لقبولها .

ألا يستشعر قارئ الأدب معنى للحرية نسعى إليه فى حياتنا اليومية بين اليأس والأمل ؟ ..

الهوامش

١- روثفن ، قضايا فى النقد الأدبى ، ص١٦ .

٢- للمزيد من التفاصيل انظر : ر . ل . بريت ، التصور والخيال ، ص٥٢ .

٣- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص٧٩ .

٤- المصدر نفسه ، ص١٢١-١٢٢ ، وأيدت ذلك بإحصاء نسبة الفصول إلى المكان . والإحصاء فى جملته ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن عالم الرواية يدور فى أماكن مغلقة ، بحيث تتقدم الحجرات على غيرها من الأماكن .

٥- د. عاطف جودة ، الخيال ، ص٦٩ .

٦- د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية فى النقد ، ص٢٩٤ ، وانظر المراجع الموضحة هناك .

٧- د. عاطف جودة ، الخيال ، ص٦٨ .

٨- المصدر نفسه ، ص٦٩ .

٩- المصدر نفسه ، ٧٢-٧٣ .

١٠- عرضنا لذلك بالتفصيل فى دراسة بعنوان لغة الخطاب وحوار النصوص ، دراسة فى ديوان ناجى ، منشأة المعارف بالأسكندرية ، ص١٢١ ، ومابعدها .

١١- يقول زهير :

بكرن بكوراً واستحرن بسُحرة فهن ووادى الرَّس كاليد للفم

١٢- يقول زهير :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم

ديار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم فى نواشر معصم

والرقمة : الروضة ، وحدَّث الرواة أن الرقمتين المشار إليهما تقع إحداهما قرب البصرة والأخرى قرب المدينة بالحجاز .

١٣- د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٢، ص١٣ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢١ .

١٤- الأسس الجمالية ، ص ٢١٢ - ٢٢٣ ، وقد أشار إلى امتداد امرئ القيس فى عمر بن أبى ربيعة برغم تحولات كبرى مع ظهور الإسلام .

١٥- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ١٩٨٣ ص٥٦ .

١٦- المصدر نفسه ، ص٥ .

١٧- المصدر نفسه، ص٢٩٦ .

١٨- المصدر نفسه، ص٢٩٨ ، والأولى أن يقال : لا علاقة لها بالنصوص .

١٩- المصدر نفسه، ص٢٩٦ - ٢٩٧ .

٢٠- المصدر نفسه ، ص ٣٠٢، ووصفت الواقع فى السياق نفسه بالواقع المزعوم ، والواقعية المزعومة ، وخلصت إلى معنى من معانى الشعر الخالص بتوكيد أن الشاعر يؤدى إلى المجتمع خدمة جسيمة حتى وهو يلهو بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يمر عبر السماء .

٢١- المصدر نفسه ، ص ٣٠٢، وانظر تصديها لمثل هذه المفاهيم الخاطئة التى روج لها دعاة قصيدة النثر، ص٢٢٣ .

٢٢- معنى الواقعية ، ص١٥٤ ، ولا يصعب علينا الآن أن نحدد أهمية ما سماه الناقد بالأساليب التقليدية والرغبة فى التجريد، إذ إنهما ليسا إلا ما يتردد الآن فى النقد المعاصر من قيام النص على نصوص سابقة ، مع الرغبة فى خلق عالمه الخالص .

٢٣- الرواية والواقع، ص ١١ .

٢٤- المصدر نفسه، ص ١٥ .

٢٥- المصدر نفسه، ص ١٨ .

٢٦- فضلا عن هذا فإن ما يترتب على مطابقة حياة الكاتب على عمله أمر خطير ، حيث يتم فى مثل هذه الحالات تقويم الكاتب تقويما خلقياً بدلاً من تقويمه تقويما جمالياً .

٢٧- العيب الذى أشرنا إليه فى هذه الفقرة هو العيب ذاته الذى واجه إبسن فى عدد كبير من مسرحياته المعروفة والمترجمة إلى العربية . ويشير مؤرخو مسرحه إلى أنه استطاع فى أخريات أعماله أن يتدارك ذلك . وليست مصادفة أن يتم التحول فى لغة إبسن المسرحية إلى الشعرية مع تغيير طريقته فى تقديم المكان الدرامى ، حيث ابتعد بالتدريج عن الغرف والبيوت إلى الهواء الطلق والفضاء الفسيح . للمزيد من التفاصيل انظر : الدراما والدرامى ، المجلد الثالث من موسوعة المصطلح النقدى ، ص ٢١٣ وما بعدها .

٢٨ - قضايا النقد الأدبى ، ص ٢٦٤ .

Al-Sayed Fadl Farag Allah

Text and Reality:

An Apology for the Literariness of Literature

Literary texts are autonomous constructs. The relationship between text and reality is an elusive one, far from being a question of cause and effect. The question of literary form, of the art image, is central to all literary study. The present paper stresses the literariness of literature, its independence from all political or social issues.

Eng. trans. M. Sh. Farid

and absence of the old absolutes.

Saad Al-Bazeii

Some Problems of Critical Accultration

. Contemporary Arabic criticism suffers from a Western breakthrough that has given rise to much confusion. Classical concepts of Arabic rhetoric of the, say, 4th century H. have to live side by side with Marxist, structuralist and post-structuralist concepts. It is more like a "sport" (in botanical sense) than a natural outgrowth. Political ideologies have made the situation even worse. Remedies are suggested by the writer.

Waleed Munir

Critique of Critical Discourse:The Arab Critical Scene: Manifestations and horizons

Contemporary Arabic thought is facing two challenges: assimilation of modernism and the question of identity. The writer posits two ideas: "mobile centres" and "diversity of concentric circles" as one way of bridging the gap between Western and Arab cultures. Negative aspects of contemporary Arabic critical thought are cited and remedies are suggested. The writer recommends self-criticism, synthesis, criticism of the other and keeping an eye on the future.

Sayed Al-Bahrawi

The Arab Critics Dilemma at the Threshold of a New Century: An Essay in Politics

According to the writer, the dilemma in question is intellectual subservience to the European capitalist model. The so-called "New World Order" is condemned and Arab intellectuals are alerted to its dangers. Recommended are some post-modern anti- capitalist categories of thought and post-colonial discourse.

Yusuf Bakkar

Our Critics and Modern Arabic Criticism

The writer seeks to draw up, as objectively as is humanly possible, a chart of modern Arabic criticism. Journalistic criticism is excluded. Issues tackled include: causes of the current crisis in critical thought, identity, subservience to the West critical methods and practice.

literature increasingly grows into a specialized institution. Aspects considered include: foundations of theory, its prejudices and goals, its ideological and moral dimensions, its resistance to codification. The writer's points of reference are Derrida, Paul De Man, J. Hillis Miller and Edward Said.

Saeed Aloush

"Literary Chaos" Theory and "Critical Derangement" Rhetoric

A reading of certain literary and critical phenomena combining as they do the homogenous and the heterogenous, the rule and the exception, causality and the absolute, the secular and the metaphysical. These are all viewed in the light of what the writer calls "literary chaos" and "critical derangement" possibly giving rise to "literary derangement" and "critical chaos". Both first-rate and second-rate works of art are taken into consideration,

Ferial Chazoul

Post-Independence African Discourse

A study of the critical stance and literary theory of Wole Soyinka (Nigerian Nobel prize laureate for 1986) as exemplified in two works: *Myth, Literature and the African World (1976) and Art, Dialogue, Violation: Essays in Literature and Culture (1993).* Soyinka is remarkable for aesthetic refinement, moral commitment, profound thought and methodical precision. The writer discusses Soyinka's writing on such issues as the role of the intellectual in the post-independence era, the legacy of colonialism, the capitalist challenge and the fundamentalist character of négritude. Also discussed is Soyinka's theory of tragedy combining as it does Yoruba metaphysics and rites, the Greeks, Shakespeare and Nietzsche.

Hamed Abu Ahmed

Cultural Diversity and Interaction of Critical Trends

Cultural diversity is due to two main factors: (i) The particular character of each environment (e.g. differences between American structuralism and French or German structuralism) (ii) The polemical nature of literary studies. The writer stresses the relativism of value in our modern world

vestiges, all around, of almost all kinds of critical thought: of extinct structuralism; of generative structuralism still alive but in need, in order to survive, of contemporary rhetorical theories and of the theory of reading. Deconstruction was rife in the 1970 but its exponents came to drop its goals though they retained its methods. The legacy of deconstructionism therefore came into eclipse though it did not quite vanish. More recently, a moralistic tendency has gained force versus Derrida and other theoreticians. There is still room, on the contemporary chart, for the theory of literary genres revised, however, according to new paradigms. In opposition to traditional theories, feminist and post-colonialist schools of thought have come to the fore, rejecting, on the one hand, Eurocentrism and establishing, on the other, a feminist perspective. Ours is, in both critical and creative domains, a post modernist era, with a preponderance of consumerism. The question, therefore, is: how could the aesthetic find a foothold in such a society? Could consumerism and aesthetics be reconciled? Would it result in the production of consumer articles making use of aesthetic values for their own promotion? Or will the outcome be an aesthetic object turning the consumerist into something of permanent value? The chances are that Pragmatism will be the decisive factor here. This utilitarian tendency. however, will be counterbalanced by a humanistic idealism. The 21st century will be, therefore, a battleground of humanistic idealism, on the one hand, and consumerist pragmatism on the other. As far as critical theory is concerned, this conflict will take two forms: hermeneutic and communicational. There is also to be a feminist versus male criticism, and post-colonialist schools of thought versus Western ones. One thing, however, is certain: none of these critical tendencies will survive for ever.

Abdul Salam Ben Abd Al-Aali

Deconstruction of Criticism

Invoking Derrida, Deconstruction is not the same thing as Criticism. Differences between these two systems are cited. Arab critics are said to adopt certain epistemological and philosophical assumptions that are outdated. A comprehensive strategy is called for if our critics are to shun the pitfalls of the old metaphysical dualities.

Mijan Al-Rouily

Literary Theory: Pros and Cons

An examination of the difficulties attending modern literary theory as

Resumés and English Translation

Abdul Salam Al-Masadi

Literary Criticism and Generation of Systems

Links are established between literary criticism and linguistic studies in an attempt to shed new light on such issues as: artistic image, literary genres, the art of narration and the development of poetic forms (classical, free and prose poems).

Yumna Al-Eid

Literary Criticism and the Question of Referentiality

The writer stresses the historical dimension of human existence, the social frame of reference and the cultural field as a dynamic force. To consider literature in purely literary terms, or merely as a technique, is to diminish its role in human life. It should be read in a human and social context as a force making for justice and preservation of human dignity.

Ezz El-Din Ismail

Strategies of Critical Change

What happened at the turn of the last century? What was critical thinking like in the framework of general intellectual tendencies? Is it the same as the present situation, now that the 20th century is drawing to an end? Or is it different, promising unprecedented *données* for the new century? Such are the questions that gave rise to the present paper. It draws on history to envisage the future, without claiming that history repeats itself. A salient feature of Western thought in the late 19th century was the attempt to fuse a neo-Kantian idealistic philosophy of culture and a concrete materialistic study of reality, together with an enactment of ideologies (Cf. Positivist schools of thought). Idealist aesthetics and positivist aesthetics stood at opposite poles. K. Vossler's neo-idealist philosophy sought to put idealistic philosophies in the service of concrete issues in the fields of linguistics and the history of language. In the field of literature there was a tendency to comprehend the concrete and the particular, the historicity of literary phenomena formulating, in the meantime, a unified view of the world. A case in point here is G.T. Fechner's *von oben* philosophy and *von unten* philosophy.

The 20th century has witnessed an unprecedented number of critical ideas, schools and theories. I have attempted to give an outline of these developments over the years down to the present time. There are

13. Steiner, Bettina: Der Barometermacher in der Vielvolkerstadt. Das Musical "Romeo und ulia in Sarajevo"...In: DIE PRESSE. 9.7.1997.

14. vgl. Wierlacher, Alois/Stotzel, Georg (Hrsg.): Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution. Akten des III. Internationalen Kongresses der Gesellschaft fur Interkulturelle Germanistic Dusseldorf 1994. Muchen 1996.

    Wierlacher/Wiedenmann schreiben in ihrem Beitrag "Beitrag "Blickwinkel der Interkulturalitat. Zur Stadortbestimmung interkultureller Germanistik (S.23-64) uber Geschichte und Aktualitat des Begriffes, mit all seinen Facetten und Abgrenzungen gegenuber scheinbaren Synonymen.

15. S. Fn. 13, PRESSE

16. Handke, S. 81 mentions the novel "Meriadian" of Dragan Velikic. In Handke's report S. 102/102 he quotes Velikic without mentioning his name, he quotes Velikic S. 107 und 117.

17. Vgl.: Muller, Ulrich: ...der Roman der Wende. Das neue Buch von gunter Grass. In: Literature in Bayern. Vierteljahresschrift fur Literatur Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Nr. 3/Marz 1996.

18. Grass, Gunther: Ein weites Feld. Frankfurt 1995.

19. Vgl. Pinkert, Ernst-Ullrich: "Fremdling im eigenen Haus". Anmerkugen zur Fremdheitserfahrungen ostdeutscher Schriftsteller nach dr Wnde In: Wielacher/Stotzel. S. Fn. 14, S. 723-734.

20. Werlen, S. Fn. 5 and Wierlacher/Stotzel, s. Fn. 14. S. 36.

21. Die neuen Berufe.

22. According to Werlen's presentation s. Fn 5 I want to ask if it would be possible for people of various nationalities use the same language with the same connotations in the same way.

to Modern German often presents us with problems which render a real translation almost impossible. Paradoxically the greatest difficulties is in the 15th century, when there appears to be a greater proximity to our language, when often Medieval words appear to be the same as in Modern German...The Midle High German word often embraces other meanings as well; it is more versatile and can often only be comprehended when one bears the philosophical and cultural context in mind".

4. Vgl.Bolz, Fn. 1, S. 57 - er weist immer wieder darauf hin, hier zitiert er jedoch die pointierte Aussage N. Luhmanns: "Der Mensch kann nicht kommunizieren; nur die Kommunikation kann kommunizieren." Und: Die Gesellschaft Besteht nicht aus Menschen, sondern aus Kommunikationen." Aus: Luhmann: Wie ist BewuBrsein an kommunikation beteiligt? S. 31 und 562.

5. Werlen, iwar: Sprache, Mensch und Welt. Geschichte und Bedeutung des Prinzips der sprachlichen Relativitat. Darmstadt 1989. S. 6

6. Brudermann, Birte: Eleni. Ein Kriegsmarchen. In Druck. Wien (1998).

   Handke, Peter: Eine winterliche Reise zu den Flussen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit fur Serbien. Franikfurt/Main 1996.

   Veliki'c, Dragan: Der Zeichner des Meridian. Aus dem Serbischen von Barbel Schulte. Klagenfurt/Salzburg 1994.

7. Vgl. Handke, S. 22 ff.

8. Birte Brudermann brought this story on stage, in Klagenfurt/Karnten and in Vienna 20/2/97 and 9 and 10/5/97.

9. Brudermann, S. 15: My clothes tought me other languages, they tought me to hear music that is unknown in our country, they made exotic smells raise in may nose and changed temperature in the room.

10. Brudermann, S.40: "There is no time any more, there only is a great painting. A timeless painting of joy."

11. Ebd. S. 42: "There nor more is any war, for I don't see it, I don't hear it. There is no more war. There only is a little coloured town und livly inhabitants and feasts of joy and alexej and me."

12. Ebd. S. 45: "Another burden like this woman has no place/is needless in war. She was shot."

An interliterary discussion can be recognized in Handke's book and Velikic's novel. But that is, I think, something like a literary game of these authors and no common intercultural communication.

Is it possible that the medium — 'book' and/or 'language' — can be an obstacle to successful communication? One hint to this possibility might be the relatively great sucess of the musical with its 'multimedial' touch (acting persons, sound and pictures). There is little interest in the other works, as far as this could be said without an exact demographic research, according to the observations that I mentioned above. With this experience it could be said that media that address all senses have an increased acceptance. The new electronic and audiovisual media with their totally new professions, including literary and designing works as well as making documents of every large or small, important or subordinate subject of our world,(21) with some tendences to a common language,(22) at least to common nonverbal signs as pictures, sounds, banknotes, are really a chance of intercultural connection. They have a high and growing acceptance. Although for communication, in which everybody can be involved, there ought to be more multimedia equipment in private areas. But everyone using these media, joining the community of multimedia-comunication takes in this technical aspect the same point of view as the other members of this special community. And just the fact of at least successful communication on that level is a chance to get to know or partly to add in this way the knowledge of another culture with its history and way of life and way of thinking.

Notes

1. Bolz, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. Munchen 1993. S. 7: "...Wir leben in neuen Kommunikationsverhältinissen, diemit dem Leitmedium der Neuzeit, dem Buch, gebrochen haben. Computer und elektronische Medien befoıdern das Ende einer Welt, die Marshall McLuhan Gutenberg-Galaxis genannt hat..."
2. In: *Journal of English and Germanic Philology*. Vol.96/No.1, 1997. There is, for an actual instance, a rezension of "The Translator's Invisibility: A History of Translation" by Robert E. Bjork; there should be added an unending list of titles.
3. Dallapiazza, Micael (Hrsg.): *Wie ein Mann ein fromm Weib soll machen*. Frankfurt 1984, S 15: The translation of Middle High German

unimportant to ask only about the themes. It might be that it is a question of translation that makes differences less visible.

So, I want to ask, is there another point of view of people who are within or without the literary event described and presented? This aspect was already discussed when Germany was united again in 1989/90. Some of the journalistic critics of literature asked about the validity of coming to terms with the former DR [17] by an author of this eastern part of Germany. There were attempts to handle various details but the first summing-up came from the west, Günther Grass's "Ein Weites Feld".[18] But I think that there was a problem with the reunification of the two Germanies, but that is another "story'.[19]

There are differences in dealing with this problem, "war", but this difference is not mainly a question of a local 'within or without'. It depends on historical understanding and on the individual and political point of view. If we were to regress to the beginning of this paper and to the ideas of Wierlacher/Wiedemann, the language and visual angle of a person depend on similar phenomena: individual, historical and cultural ones.[20] The local position can easily be changed as Handke demonstrates.

Literature as a means of communication

Let's take these four works and understand them as a communication between two or more countries. I think this communication doesn't really work for a bigger audience. Each book, including the muscial, has its difficulties. The musical had a very positive resonance, in Sarajevo as well as in Vienna, but they had problems with some pieces of the equipment at the Croatian-Austrian and Austrian-German borders. Such playweapons are generally forbidden. Handke had more opponents than readers, especially those who wanted to understand — of course not the language but his criticism and thinking.

With Velikic's book there are at first the problems with the language, and in consequence, with the translation of the text. Moreover, I think that there is not much interest in Germany and Austria in Serbic literature, mainly or partly because of the picture of the Serbians in German speaking countries nowadays. Brudermann's tale was originally written for the stage, for a small audience. In autumn it will be published. So the difficulties of broad successful communication are on different levels.

unfortunately cannot say if there would be included any more aspects. There, I suppose, must be some. There is at least a personal tragedy, as in Shekespearean drama, weapons play a role and murderers come on stage; it is more than a feast.

The common theme, "the civil war in the former Yugoslavia", plays a very different role in these works. In the musical it is the frame, a real photograph, the opportunity to meet each other. That war determinates the circumstances of living and how to deal with the problems. It is similar in Brudermann's tale (at first glance). That war brings about the situation that isolates a human being, and she/he is not able (in a traditional way) to manage it alone; one has to flee anywhere. For Velikic this war is an occasional event happening every half century, so nothing really is extraordinary. It does not really influence lives. It is one possibility or necessity to leave your own country but it is not the only reason to do so; there are many other personal and professional reasons (studying in another town or country, working abroad, etc.) The influence of war for one individual is not greater than for any other individual.

EXCURSION: There are two explicit connections between Handke and Velikic. At two points there can be found the same wording[16] with only one difference; one acting person is changed: in Handke's report a librarian speaks, and in Velikic's novel Zarko Radakovic, a poet too, is one of Handke's companions on his journey who writes the words in a letter to Nikola. As Handke's book is the more recent one he obvioulsy refers to Velikic. That is at least one hint that Handke understands Velikic's novel as an attempt to come to terms with this war in all its historical, individual, nationalistic and other aspects. End of excursion.

For Handke himself this civil war is just a great example of the subjective presentation of a complex event. He approaches this war very closely in every dimension. He didn't know the country before. Does that fact enable him to have such a close look at this phenomenon?

The other themes of the books as I described them above are not only found in one of them. For Brudermann and in the musical love, private fate and luck are most important. For Handke and Velikic historical, political and partly philosophical aspects are the focus of interest. The very point is that the main interest in a problem seems not to be connected with the nationality of the author as shown at the beginning of my paper. It might be that there are the wrong questions, that it is

something. And Handke consciously takes such a counter point of view. End of excursion!

For Handke the only possibility of a solution for all the historical and national problems is to find common memories; perhaps in contrast to common aggression against each other. But common memories require comon experiences and successful communication.

For Birte Brudermann the main question is: How to survive the war maintaining love, family, private luck. The civil war in Croatia/ Serbia/Bosnia is only an example of the general problem. Brudermann presents various solutions: to flee, to hide within the geographic country as the inhabitants of the two villages (Eleni's homevillage and her current stay) do, to leave the country as Alexis does or to go to something like a fantstic land where peace and happiness is possible.

We only get to know that the last way is not successful, for the young woman is shot. Or is this the only effective possibility to get away from all difficulties that are evoked by war? In her village of fantasy with its fantastic inhabitants Eleni doesn't suffer any longer from hunger. and fear and by dying she finally leaves the world of war and other troubles.

Velikic writes about a great number of themes in his big spectrum of times and places. He writes about love in different approaches, about literature and language, he writes about the dreams and possibilities of a human being, about various kinds of dangers that can disturb these dreams. In connection with both levels of the experiences of the world and their linguistic representation Velikic tells us a lot about the possibility of a different approach to these things. It's possible that one looks at one event from another geographical or historical point of view or, I think, from the point of view of one's own character and wishes. At last there are totally different facts as Velikic shows, for instance, that one of his ancestors who came to Alaska and that some of his descendents are convinced that he starved terribly and died a poor man, and others know that he became a rich man and Velikic suggests that nobody knows the truth.

This different point of view is at least the telling of Nikola's future that is first presented as a real happening and then turns out as fiction or as a life of a zombie; in any case it is not a normal life in our ' normal world' but one in another dimension of — at least — time.

The musical "Romeo and Julia in Sarajevo" obviously deals with love and personal luck. According to the composer it shall be a feast as you find it also in Sarajevo: "There is a party on every occasion." [15] We

is a beautiful woman from a Muslim family. Romeo is a Bosnian Serb. The verses and the main aspects of the further plot of the musical were taken over from Shakespeare. The composer is Sergei Dreznin. He comments on his work: "...Our musical doesn't deal in the first place with the war. The main points are: romance, beauty, love. In every case the priority of feeling is one point." (13)

It is not possible to interpret these stories in all their aspects in this paper.. I will only take a look at the themes that are essential to the authors in their books. The next question will be: what differences and correspondences can be found between the thems, and how they are presented?

Handke deals with a network of communication on various levels, media that do not differentiate, looking for and finding one's point of view, one's "Blickwinkel"/visionfield (14) in a special situation. For Handke some aspects are very important in connection with communication and journalism: first, being geographically and/or historically far away from an event, the spectator can only have a distorted, one-sided and so probably a wrong sight of that which has happened; second, it is always more or less suspect if obviously everybody had the same quick judgement of who is innocent and who is guilty. There are and there must be people who ask if that is right or wrong or something in between. (Hundke, S.45/46).

EXCURSION: The following idea goes a little off my theme but I think it has to be mentioned: Handke's view of the Serbians evoked something like an outcry. Journalists and other people wondered if there could be anyone who had any doubt that the Serbs were guilty for ALL the cruelty of this civil war. On the one hand everybody is used to a black and white picture of the things that happened in former Yugoslavia; I think people were afraid to lose their common enemy; on the other hand the journalists who are mainly attacked in Handke's book, write about it themselves and fewer of the newspaper readers have read Handke's book themselves.

Handke consciously chooses another point of view with regards to thinking and physical location. First, as mentioned above, he goes to Serbia, he presupposes that everything in this civil war has long and winding historical roots and he looks for those. And that is not the method of sensational journalism. Second he makes some remarks (S.45) about counter mechanism in perceiving, judging and expressing

especially in Cairo. So the (actual) civil war in the former Yugoslavia is only one part of the whole novel. It is the point of beginning of the book; it starts in the first, later called "Kriegssommer"/ "summer of war".

At that time Nikola is married to Tamara, a translator, whose greatest project is to translate Musil's "Der Mann ohne Eigenschaften" into Serbic. Visnja stays in Opatija with their son Vladimir. Nikola is in Belgrade and wants to go to Opatija but the beginning of the battles make this journey too dangerous. He waits and gets to know another woman called Livija, who also translates from German and Scandinavian languages into Serbic. They spend some days together, then he starts for Opatija. Driving in the car imps join him. And walking along the seaside there puppet ghosts bring him somewhere between life and death, guided by the main-imp Vlad. Afterwards he sees his wife and his son but he cannot really reach them and so he returns to literature, writing poems and going to his own memories and those of his ancestors.

When Nikola goes to Germany with Livija, war is mentioned again. Both think how to rescue Tamara and Vladimir. On the one hand nobody knows how this war will go on, but on the other hand it is one of these wars that spread disaster every half century over the Balkans. Nikola calls this period of war the "time of the holy fools" that will fortunately pass. But it lasts several years and the end is a division of Yugoslavia; it is written in 1991!

After living ten years in Germany, writing, teaching, translating in various towns, Livija goes to Kopenhagen and Nikola visits Belgrad again. But it has changed too much. The worse people are on top of cultural and political life and at the end of the century the war is spread all over the Balkans.

Nikola himself gets an invitation to a university in the USA. An African student becomes his lover at first. She leaves him. He gets to know a chemist, he marries her and they undertake a journey to Europe. So he meets his son Vladimir, who became a famous fashion designer. There Nikola realizes that he only lives imaginary. His son tells the story of the crash in which his father was involved in 1991, and now they are in 2022.

Unfortunately it was not possible to get the textbook of the musical mentioned above. So I can only give a short impression of it. "Romeo and Julia in Sarajewo" is based on a real event: A couple that couldn't manage to flee from Sarajevo, whose bodies lay, close to each other on a bridge. This picture ran around the world. Julia in the musical

fearful nights. Sometimes Eleni thinks she hears the voices and other noise of the former inhabitants.

She is a dressmaker, and her greatest pleasure is to collect fine clothes. Few of these she has managed to take with her. She disguised with these clothes: "Meine Stoffe lehrten mich andere Sprachen zu sprechen, lehrten mich, Musik zu hören, die man hier in unserem Land nicht kennt, ließen mir exotische Düfte in die Nase steigen und veränderten die Temperatur im Raum." (9) These clothes are another characteristic of a fairy tale. Brudermann calls them a miracle and so Eleni never makes a dress from them. However, she wants to sew one only for her child. But at the moment the child is as hungry as her mother. There is sun and water, there are wonderful plants but there is also much fear and no hope of being saved and Eleni more and more goes to a phantasy-country: She invents new people for the village and she herself becomes the mayor. The new inhabitants can change their outfit. A boy has a magic flute. A man brings heads of pigs, they are for good luck and a woman knits an endless pullover — everything is part of a tale, which suddenly turns into a nightmare.

Afterwards Eleni on the one hand really finds something to eat and on the other hand that takes her totally away from reality into the world of her fictional companions, to a village of peace and life. Then there follows a permanent change of ups and downs, of fearful reality and fictional life of music and stories and happiness until Eleni realizes: "Es gibt keine Zeit mehr, es gibt nur ein großes Gemälde — Ein zeitloses Gemälde der Freude." (10) And this painting shows: "Es gibt keinen Krieg mehr, denn ich sehe ihn nicht, ich höre ihn nicht. Es gibt keienen Krieg mehr. Es gibt nur eine kleine bunte Stadt und lebhafte Bewohner und Freundenfeste und Alexej und mich." (11)

The last lines of the story are obviously from a military report that tells us that on August 26 some soldiers found a woman, who possibly had run away from a madhouse, what she demonstrated with strange exclamations. Facit: "Eine zusätzliche Belastung wie diese Frau hat keinen Platz im Krieg. Sie wurde erschossen." (12)

Veliki'c tells about a poet called Nikola Gavri'c, in seven parts. In this story there are events of a period of 200 years, for you can read parts of the diary and memories of Nikola's father, going back to 1837, and at the other end the author tells us about Nikola's expectant life in about 2022. Scenes of action are mainly in Croatia, Serbia, Italy, Switzerland, a little in Germany, Canada and Alaska and last but not least in Egypt,

familiar to him, it is an extraordinary country because of its special situation and how people deal with it. So it is very different from other countries and nobody really knows it.

In the last part of his book, "Epilog", Handke talks about a walk he took alone to Drina. On the Bosnian side he saw ruins of houses, or hadn't they ever been finished? He found some details, a part of a gun, a sandal of a child, perhaps of the massacre of Srebrinica. Could it ever be explained? To Handke it seems that nobody is interested in answering this question. Again he expresses his anger about the journalists "nicht bloß hochmütige Chronisten..., sondern falsche". (S.122). They don't research, they condemn from far away. Handke doesn't want to accuse, he wants justice and "überhaupt nur Bedenklichkeit", one should look and think and not only describe the Serbians as the bad ones and the people from Croatia, the Bosnians, as the good ones, painting in black and white. (S.124/125) He expected a new kind of being or being grown-up, in the face of this civil war. This state can be characterized as being at the same time strong and open or, using Goethe's words as being "Kindlich/Überwindlich, mit der Variante Kindlich-Überwindlich."(S.131) Handke's claim is not to present or to find new facts. By writing about the daily difficulties in Serbia he wants to find the combining aspects, the common memory. He wanted to have a stone bouncing over the Drina, but he remarks in brackets, that none could be found (vgl.S.134)

Birte Brudermann presents the same event from a totally different point of view. She turns to fiction, she writes a fairy tale of war. Because of the historical moment and some details in the story (the name of her husband, telling about the sea..) the reader or the audience [8] thinks the (fictional) events are based on the civil war in the former Yugoslavia. But Brudermann never gives the name of the country, one characteristic of a fairy tale. So this story could have happened in any country, where soldiers are fighting, the civil inhabitants have to leave their villages and weak persons, like the old, the sick and especially the children have bad times.

There is a young woman, called Eleni, who has left her village with a group of other people. She is pregnant and too weak to follow the others, so she stays alone in a strange, ruined village. She writes her diary from August 8 to 24. The inhabitants of the ruined village are killed or have fled. Eleni's husband has gone to the peaceful north where he works for Eleni and the unborn baby and one day they would join him. Eleni tells about her life, left alone in the village, about the sunny days and the

the various countries or individuals involved. In the case of the civil war in the former yugoslavia, I compare the situation with another extreme historical event, the political changes in eastern Germany and its coming to terms with literature.

There is another special aspect I want to deal with: What do the four authors tell us (the readers) about communication in general and what differences can be recognised there?

But at first the contents of the books:

Peter Handke tells us about his journey to Serbia in 1995. He divides his work into four parts. First he tells the reader the reason why he goes on this journey and why he writes this book: Every newspaper and every journalist all over the world obviously knows exactly that all Serbia is bad and guilty and they describe that in stereotypes and commonplaces. Nobody asks about the reasons and the part of (mainly) Croatia in this conflict. In Handke's view nobody serioulsy looks at the historical reasons and the development of the war — the suppression of the Serbians in World War II and the later nationalisms of the opponents. Handke gives an impressive example of different points of view of one single event: Emir Kusturicas Film "Underground" [(7)], a story of this war which critics comment on in totally opposite ways. So he went to this country himself and wanted to observe the situation of Serbia and her people.

In the second and third part of his book, Handke describes the journey itself. He goes there with two friends of former times, all from Serbia but not actually living there, one lives in Cologne, Germany, and the other near Salzburg, Austria. His third companion is a lady, only named S. They first visit Belgrade, the capital city. They visit the city at night, and go to the suburbs, where one of the friends meets his parents. The four travellers go to faraway little towns and villages, where they speak to friends, especially to two Serbian authors. In the third part of the book, entitled "Der Reise zweiter Teil", S. leaves the group and the three men continue the journey to the Serbian - Bosnian border, where the city of Bajina Basta lies. There Zarko's wife and daughter are living. The weather becomes terrible. It's snowing and it's very stormy. They have to stay in Bajina Basta until the weather changes. They try to go over the border to Bosnia, but they only get as far as the bridge over Drina.

Before leaving Serbia, Handke thinks about the meaning of the various parts of the former Yugoslavia for himself. Remembering former visits to Slovenia, he now sees her like a lost homeland. Everything had changed. Serbia itself is not like before. Now it is neither strange nor

I tried to find another point of view. By translating a text you anticipate events, ideas and forms from another language with other cultural basics. And as we know there are a lot of aspects that should be recognized. But what happens on the level of perception, thinking and expression of language if someone describes, deals with or literarily presents in any way a situation in a foreign country. Such a phenonemon can be described as somewhat like a communication of an event in culture A with thinking, language and other cultural fundamentals in culture B. Bolz generally thinks that communication between two persons of the same language is difficult, not really possible; it is nearly a miracle that communication is ever successful.[4] How many more difficulties must be expected if various cultures should be - one could say - connected!?

Iwar Werlen describes the influences and interdenpendences of language and individual in various parts of life. Language is important for socialization, social construction of reality, classification in categories of the world. perception of the world, working up of information received. storing of information. solutions of problems, imagining, constructing and designing one's world and acting in this world. These phenomena find their expression in the syntax. phonology, lexicon, semantics and the pragmatics of a single language.[5]

But first of all the examples. They deal with the same historical event, the war in the former Yugoslavia:

Birte Brudermann: *Eleni*
Peter Handke: *Gerechtigkeit für Serbien*
Veliki'c, Dragan: *Zeichner des Meridian*
Muscial: Drezinin, Sergei: *Romeo and Julia in Sarajevo*[6]

The artists tell about real and fictional situations in this war between 1991 and today. They produced very different sorts of literary texts: a fairy tale of war, as Brudermann denotes her text, description of a journey, a novel and a musical. I dont't want to discuss the basic political problems — only some aspects of the literary persentation.

If one understands the upper categories of Werle to be strictly constructive, there should be changes in language if there are changes in social perseptive. Because of various problems it is not possible to search for all these interdependences and movements. I will simply take a look at the special themes the authors chose, — are they the same? --- and their idea of literary presentation — can some difference be recognized? It surely is very difficult to decide if there should be a difference because of

Literary Ideas at The Border of Times And Nations

Siegrid Schmidt

For five hundred years the so-called "Gutenberg-Galaxis"[(1)] was a cultural phenomenon that represented two of the most important media, book and language. Both seem to lose their importance at the border of times, in the age of multi-media and electronic communication. Opinions differ essentially about the survival of books. Some think that at a time when multi-media will have lost its fascination, books will receive interest and importance again. Others think that every literary or other communicating act wil only be fixed electronically.

Language itself will lose its importance for comunication, according to Bolz in "Das Ende der Gutenberg-Galaxis" and other media as money, visual and acoustic information will take over this role.

In regard of multicultural comunication these changes could evoke new opportunities for connecting nations/cultures/societies. But there also might be new difficulties. I have chosen some literary examples to discuss, in order to better touch actual aspects of the intercultural communication of ideas.

A lot of differences between various cultures in literature become evident in connection with the translation of (literary) texts. Many scientists have dealt [2] with these phenomena. Prof. Maher told me about a lot of these problems, as we walked through Salzburg against a very rainy landscape. I will give a tiny example of these difficulties within one language: Medieval German and the German of today. Dallapiazza writes "Bei der Übersetzung mittelhochdeutscher Texte ins Deutsche unserer Tage stellen sich haufig Probleme, die eine wirkliche *Übersetzung* fast unmöglich machen. Paradoxerweise begegnet man den größten Schwierigkeiten dort, wo eine größere Nähe zu unserer Sprache vermuten Könnte, wo oft die einzelnen Wörter den modernen aufs Haar zu gleichen scheinen, im 15. Jahrhundert...Im mittelhochdeutschen Wort schwingen oft noch andere Bedeutungen mit, der Begriff ist vielschichtiger, oft nur dann begreifbar, wenn man sich stets die geistes- und kulturgeschtlichen Zusammenhänge der Zeit vergegenwärtigt."[(3)] Another example is German and Dutch; they often sound similar but the meanings are different.

10- Moustafa Maher. "Germanistik in Ägypten.Strukturen und Perspektiven". *Kairoer Germanistische Studien* vol. 6, 1991. (Internationaler Germanisten Kongreß in Kairo), pp. 23-40, and other studies, particularly on translation science).

11- See: Hans Heinrich Schaeder. *Goethes Erlebnis des Ostens*. Leipzig 1938, p. 74.

12- *Kitab-al-Hamasa*, collection of pre-and early Islamic poetry which was edited by Abu Tammam (died ca. 846) under the name of *hamasa* (bravery). Ruckert's translation was published in 1846.

13- James Fenimore Cooper. *The Last of the Mohicans*. Signet Classic. Penguin Books. USA, Inc., C. 1962.

14- Iman Osman Khalil. "Zum Konzept der Multikulturalität im Werk Rafik Schamis". *Monatshefte* (Wisconsin), no. 2vol. 86 (1994), pp. 201-217. The bibliography of this article lists numerous studies on Rafik Schami's work.

15- The discussions at the conference revealed that the use of the term "multiculturalism" needs more debate. The historical context should be given when the term is used. Perhaps differentiations such as bicultural, polycultural, intercultural, intracultural, transcultural and the like may also be considered in the literary and critical context.

Notes

1- 1.Sven Birkerts. *The gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*. New York: Fawcett Columbine, 1994.

2- 2.See: "Literaturkritik und Literaturwissenschaft" (particularly p. 1081), and "Literaturtheorie" in *Fischer Lexikon Literatur* vol. 2, G-M. Frankfurt 1996.

3- Friedrich Schiller. "Die Braut von Messina" in *Sämtliche Werke*. Hanser: Munich, vol. 2, pp. 824-912, preface: 815-823. Notes: pp. 1275-1280. Quote from letter: p. 1278.

4- I am using the Herderian definition of "culture".

5- Ingeborg Hildegard Solbrig. *Hammer-Purgstall und Goethe. "Dem Zaubermeister das Werkzeug"*. Bern: Herbert Lang, 1973 (With an extensive, detailed bibliography of Hammer-Purgstall's work). Stanford German Studies vol. 1, and other studies on Hammer-Purgstall. Also, see Baher ElGohary's studies on Hammer-Purgstall.

6- Goethe, *West-östlicher Divan* with *Noten und Abhandlungen zu besserem. Verständnis des West-östlichen Divans*. Hamburg: Wegner, vol. 2, 7th edition 1965,pp. 7-270 Notes pp. 537-652.- Without Hammer-Purgstall's translation of Hafiz (printed dates of the two volumes are 1812 and 13, but they were actually available on the market in 1814) the poems of the *West-östlicher Divan*, and without the Austrian orientalist's *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* Goethe's *Noten und Abhandlungen* would not have been possible.

7- A little known ghazal by Hammer-Purgstall, published in late 1832 among other poems in commemoration of Goethe's death is worth considering in this context, because the allegorical poem, entitled *Gasel*, forms a complete synthesis of Western with Eastern poiesis. The Kaaba is at the center of the poem. See: Ingeborg H. Solbrig. "Hammer's Ghazal in Commemoration of Goethe" *Modern Language Notes* vol. 92 no. 3, pp. 601-607.

8- Hendrik Birus. "Goethes Imaginativer Orientalismus." *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. Tübingen 1992, pp. 107-128.

9- Edward Said. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

The Syrian-born writer-critic had studied at the University of Heidelberg and knows older German literature and German literary history well, but his doctorate is in Chemistry. He has been in exile for twenty-six years now, has a German passport, and writes in the German language. To the question whether he has now lost for ever the country of his birth he answers that he has friends in Germany in whose presence he feels at home. "Heimat", home, is in his heart wherever he goes. Integration is another concern for an exile. It should not be total assimilation because that would mean the loss of identity. One's ethnic cultural background and that of the adopted country should be in balance. Germany has become the Arab's new home, and he wishes to go on building bridges between the German and Arabic cultures. The German language to him is the gate to the world. He explains his view of home as love of language and love of friends, a concept of home without nationalism. Schami often mentions Spain's multicultural Andalusia where once Spanish, Arabic Jewish, Indian, African and other cultures brought about a period of great art, music, and painting in Spain.

Schami' literary work has been translated into eighteen languages. In using German he became a world citizen.Schami grew up in the Aramaic-Christian community in Damascus, where Muslims, Christians, and Jews once lived together. Thus he was a member of a minority in the land of his birth, and is again a minority in his adopted country. He wants his readers to experience through his writing all the good things about the ancient Orient. All these sentiments inform his literature and critical discourse.

Schami emphasizes the advantages of writing in an acquired language, because doing this keeps the writer always alert, self-critical, always knowing that language cannot be taken for granted. He is also a proponent of translation science, because with translation, both the source language and the target language can be enriched.

At the end of the millenium we are living in a global world made audible and visible daily in the media. We are enjoying a vivid global cultural exchange and have moved beyond the old antithesis "Orient-Occident". The Living ambassadors of global cultural efforts and exchanges are people such as these assembled at this conference in Cairo. We all are dedicated to maintaining our intercultural interests in literature and literary criticism and carrying them into the future.[15]

course, members of the scholarly community of literary critics writing in English.

The high rank of much of modern American literature coincides with the high caliber of American literary criticism. More and more this literature and criticism mirrors the American poeple: we have become even more multicultural since the civil rights movement in the 1960s. The numerous nations of Native Americans (American Indians; called First Peoples in Canada) had a rich lore of oral narrations and myths, but this is changing as American universities are teaching Native American languages and cultures. Printed Native American literature is developing. American Indian critics have been part of the American scholarly community for some decades.

I began my notes on multiculturalism in literary criticism with a flashback to the time when institutional literary criticism began in the West. Now let us move forward to a very special phenomenon during the 1970s and 1980s in Germany. The European continent was still separated with the "Iron Curtain" which ran right through the heart of Germany. As West Germany experienced the so-called economic miracle, workers from abroad were invited into the country to support the labor force there. Some of these immigrants were intellectuals, also exiles. and many continued their education in Germany. A number of countries were represented: Syria, Italy, Spain, Turkey, Lebanon, Greece, the former Yugoslavia, even China. the "Gastarbeiter" movement was a polycultural or multicultural one. When a Turkish writer and a German writer. in joint editorship, published a journal, sponsored by the Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart, the literary guest worker movement was institutionalized; there are now several journals dedicated to intercultural or multicultural studies in Germany.

One of the most prominent and successful representatives of the "Gastarbeiter" literary movement in Germany is Rafik Schami.[14] On August 22, 1997 he gave an interview to a reporter of the German weekly, *Die Zeit.* He is a literary theorist who strongly supports multiculturalism in literature and literary criticism. Still in the 1990s he writes Märchen, fantastic tales, realistic tales, short stories, and animal fables. Schami is the recipient of many honors and distinctions. Again and again he stresses the efforts he and other foreign-born critics make to maintain the niche of multi-ethnic literature in Germany, with German as their literary language.

US policy of "Removal", steadily shifting the Indians to areas west of the Mississippi. Cooper's texts also reveal a natural paradox in himself. As a son of eighteenth-century Scottish rationalism he believed that everything had its place, a belief that stratified society; more and more tribes of the "savage" Indians were obliterated. Cooper objected to such treatment of the Indians. the prolific writer was a popular and financial success in America, and his success abroad led to translations in all the languages of Western Europe plus those of Persia, Egypt, and Turkey.

Multiculturalism at the End of the Twentieth Century

American literature was something Europeans used to look at with scepticism; in America's colonial times it was considered to be just a branch of British literature. However, with the beginning of the twentieth century all that changed: The American century had begun. In the United States the beginning of the twentieth century coincides with the emergence of a new America distinctly different from that of the nineteenth century. No other nation was as self-confident as America, nothing seemed beyond America's power.

Much of the successful and popular American literature comes from representatives of the southern states. For years now a very large section of American literature and criticism is multicultural in language as well as content, particularly since the civil rights movement of the 1960s. An example is the large Hispanic portion of the American poeple (the term "Latinos"includes all Spanish speaking inhabitants of the United States). A part of American literture is written in Spanish. There are many others from non-European descent who make their ethnic background and experience visible.

A similar situation is true for the fiftieth state (since 1959) of the United States, the Hawaiian Islands. Geographically they are a place where "East" and "West" are truly one. Immigrants have been coming to the Pacific archipelago from the Far East particularly Japan, and the West, continental America, mostly Eruopean Americans. More ethnic and cultural groups are represented in Hawaii than in any other US state. Originally, Hawaiian Polynesians expressed their ideas by narration and dance, telling stories with their fingers and other body language. The University of Hawaii, located in Manoa on the Island of Oahu, is home to the Center for Cultural and Technical Interchange Between East and West. This famous institute draws graduate students from Asia, the Pacific area, and the continental United States. Many of them become, of

Die Sprache, die im Paradies
erklungen,
Eh sie verwildert in der wilden Flur.
Doch wo sie nun auch sei
hervorgedrungen,
Von ihrem Ursprung trägt sie noch die
Spur-
Und ob sie dumpf im Wüstenglutwind
stöhne,
Es sind auch hier des Paradieses Töne.

Memories of Goethe and Hammer-Purgstall are reflected in this poem. Ruckert wrote it in 1828 while he was working on a translation of the *Kitab-al-Hamasa* (9th c.), the Book of Honor, one of the most important collections of ancient Arabic poetry which contains more than a thousand poems reflecting the ideals of the Bedouins.[12]

We may trace through writers such as Hammer-Purgstall and Ruckert a thread of public interest in the "exotic" Orient, woven unmistakably into the fabric of post-Renaissance German literature. It runs through the Baroque literature of the seventeenth century with its background of the Turkish wars, on through the flood of orientalising novels, operas, and stories of the eighteenth century, and continues unbroken into the oriental themes and imitative orientalising literary works and mystical stories about a romanticised Orient of the nineteenth century (influences of the reception of the *Arabian Nights* tales are part of the latter period). This exoticism included another part of the world: America, not so much as a geographical place but rather a vision projected as a feeling of hope and a place without tyrants.

Before we move on to multiculturalism in the twentieth century let us briefly explore an American author showing two cultures: Europeans and American Indians: James Fenimore Cooper (1789-1851).[13] His work, *The Last of the Mohicans* was published in 1826. Living in the State of New York, he was the first American writer to draw on the subject of the landscape of his native land in the east of America and the frontier wilderness, and about the clash of European and American Indian cultures. *The Last of the Mohicans* is a romantic novel about life among the Indians, focusing on the expanding fringe of American civilizaiton and the white nomad (immigrant from Europe) who helped make that expansion, always going west. Multiculturalism looked grim during the

"Orient" meant ancient places and names such as Elam, Ur, Chaldaea, Canaan, Jericho, Tyre and Palestine, Assyria, Arabia, and Egypt, Carthage, Malta, the Greek holy temple at Delphi, and Constantinople. "Orient" indicated a fairy-tale world of unlimited riches or a place unbound by earthly time. The East was everyhting the West was not. This multicultural mix in the minds of the people was quite a chaos, but a creative chaos.

In German-speaking countries the reorganised discipline of "Orientalistik" signified Asian and North African studies, particularly the study of the languages and literatures of the pre-Islamic and Islamic cultures of the Near and Middle East. The spread of knowledge about these regions had begun, and Hammer-Purgstall was one of the most important forerunners opening the gates for the ensuing flood of new information.

Unless we know enough facts, names. and ideas, we cannot read. Decoding words and sentences will not produce meaning unless the reader knows the variety of items to which the passage refers. The basis of new approaches to non-Western cultures and non-Christian religions during the eighteenth and nineteenth centuries were new reference works made available in the European languages. In the beginning German readers used mostly French and English sources, but toward the end of the eighteenth century there was an abundance of German translations and Near Eastern literatures including some of the *Koran* and scholarly works about the Orient; Hammer-Purgstall's efforts were an important factor in these developments. His *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* (1818) and the introductions to his bilingual editions and translations of Arabic, Persian, and Turkish literatures are still goldmines of information on aesthetic observations — in that he was far ahead of his time. The Baron-scholar's name and accomplishments were known not only in Europe and the Orient, but also in the United States: Ralph Waldo Emerson (1803-1882) praised his multicultural work. Also, Hammer-Purgstall was a member of the American Philosophical society in Philadelphia.

A younger colleague of Hammer-Purgstall, the nineteenth-century "ambassador of world literature", Friedrich Ruckert (1788-1866) wrote a poem detailing poetic diction itself:

Die Poesie in allen ihren Zungen
Ist dem Geweihten eine Sprache nur,

In his essay, "Goethes imaginativer Orientalismus" (1992) Hendrik Birus[8] attempts to correct some aspects of Edward Said's Orientalism (1978)[9] and in one of the most widely used editions of Goethe's works, the "Hamburger Ausgabe". For instance, he reminds us that Goethe's *Divan* begins with an Arabic title in Osman calligraphy and ends with a German-Arabic dedication and a German-Persian final verse from Saadi's *Golestan* (Rosegarden). Why doesn't the much used "Hamburger Ausgabe" explain this intended multiculturalism? Birus asks.

Edward Said in his comparatistic approach, Moustafa Maher,[10] Baher ElGohary and others before and after them show how the ontological and etymological differentiation between "Orient" and "Occident" reaches, in fact, way back into the Middle Ages. Birus also emphasises that Said did not take into account enough the revolution in Biblical studies, for instance by Johann David Michaelis, Herder, and Johann Gottfried Eichhorn, all Germans and representatives of philological Biblical criticism. Said, Birus says, should not have limited himself to Anglo-French studies because Germanoriental studies. particularly "Arabistik", had meanwhile proven at least equal to the French school. After the death of Sylvestre de Sacy (1758-1838) the center of oriental studies in Europe shifted from Paris to Leipzig, where the arabist Heinrich Leberecht Fleischer (1801-1888) continued de Sacy's work. Birus points out the political nature of the Anglo-French involvement, and then corrects the notion that German scholarship allegedly fled into a kind of ivory tower. Not true. Goethe's *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* do contain references to Western history and contemporary events as well as to Eastern literatures. The prose part of the *West-östlicher Divan* has been characterised as a "Magna Carta of Orient research."[11]

"Orient" and oriental" — what did Hammer's contemporaries associate with these terms? To the general public, including many writers, 'Orient" meant a kaleidoscope of mental images: the Islamic cultures of the Near and Middle East. However, the term was used broadly and included a heterogenous mixture of geographical areas and historical times. "Orient" meant the lofty pyramids, the enigmatic Sphinx and majestic columns, dangerous deserts and caravan routes, lush oases and coastal strips with flowers, palm trees, and orange groves, the ruins of Babylon and Niniva, of Baalbek, Pergamon, and Ephesos, the presumed site of Troy, the highways of the great kings of Persia, the temple of King Solomon, the Black Stone in Mecca, and other beautiful mosques.

plot takes place in Sicily, where Christianity, Greek mythology and Islam really met and mixed. True, Christianity was the basis and dominant religion, but Greek culture was still there in the language, the old monuments, and the beliefs in the tales and magic fused with Islam. The combination of the three elements becomes itself a character.

Goethe, the superb critic, was interested in all cultures he could read about. His intellectual expericence in the Near East and other cultures beyond it lasted throughout his long life, getting more and more inclusive as he learned more about Asian and North African cultures. Goethe always emphasised the "Erkenntniswert", the value of gaining knowledge and insight by exploring other cultures, their art, religion, and literatures.[4] European scholars tried to find the origins of mankind and culture not only in the familiar Old Testament, but also in new sources becoming available. Particularly in Germany an important shift had taken place in the developing criticism in that era: the theological approach to literary criticism and Biblical studies became philological criticism.

Goethe became more and more global in his criticsm beyond his earlier strong attachment to the classics. When editing the journal *Kunst und Altertum* together with Johann Gottfried Herder (1744-1803) and Justus Möser (1720-1794) from 1816 to 1828 he made the term "Weltliterature", world literature, a household word, coining new concepts of world literature. Goethe was truly what we call today a multiculturalist in literary criticism, and so was Herder, the cultural philosopher and theologian. Goethe's critical approach to Near Eastern Literature followed the same method as that outlined for his color theory. First, he looked at those oriental literary experiences made by reading, and then he expressed his personal views on the tradition. Among the authors studied were, for instance, individual critics, including Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856).[5] In these writings Goethe observed the tendency of the critic to receive opinions based on a canon of texts and then to look beyond the canon to amorphous aspects of the traditions. In doing this Goethe also followed the practice of contemporary orientalists (mentioned in the notes and commentaries of his *West-östlicher Divan* (1819),[6] such as the Austrian orientalist who prefaced his translation and bilingual editions with long essays on the topography, cultural history, religion, and literature of the subject for the benefit of the readers. The itnroduction to Hammer-Purgstall's translations are masterpieces of cunning and emulation.[7]

differenes acceptable to the largest number of people, multiculturalism seeks to overcome racism, sexism, and other forms of discriminaiton" (Page 1855). The connotation here gives a wide array of meaning, but there is no reference to literary criticism; in the United States the term has been politicised. However, reference works are never quite up-to-date; the noun, "multiculturalism" has been appearing in literary journals for quite some time. *The American Heritage Dictionary of the English Language*, third edition, 1992, does not mention the noun,it only notes the adjective, "multicultural" (the same is true for the German new *Duden*, by the way). The denotation here is clear: "Of, relating to, or including several cultures". It is open to any use.

The term "multiculturalism" is new, but the concept is not. Therefore it makes sense to use the word retrospectively, too, for earlier centuries in German and American literatures. Since we are concerned with literary criticism, we must turn to times in Europe and the Unied States when it was widely practiced by certain authors in whatever form: letters, critiques in the still relatively new literary and cultural journals, etc.

Literary criticism is the process of first analysing and interpreting, then evaluating any work of poetry or prose. Distinctively German literary criticism developed during the period between 1750 with Gotthold Ephraim Lessing (1728-1781) and 1830. During the time Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) elevated critical writing to an art.

Before exploring a few examples, the term "literary criticism" needs some more clarification. In the history of German criticism a clear distinction between "Literaturgeschichte" (history of literature) and "Literaturwissenschaft" (the scholarship about literature) had developed. In the United States the term "literary criticism" does not show that distinction and tends more toward method and theory.(2)

Some Examples

Friedrich von Schiller (1759-1805) recognised the multicultural characteristics of Sicily, which has been a truly polycultural place since the ninth century — it was a mulicultural mix giving rich material to world literature. Schiller's drama, *Die Braut von Messina* is a powerful example of the dynamics resulting from that situation.[3] Most of Schiller's letters, particularly his correspondence with Goethe since 1794, are literary criticism. In a letter to Körner (1803) Schiller states (summary translation): The costume of ideas I am using here is justified because the

Multiculturalism In Literary Criticism
A German-American Perspective

Ingeborg H. Solbrig

Prelude:

Recently I read with great interest Sven Birkerts' book, *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age.*(1) It was written before "Windows 95" and "Microsoft Word". *The Washington Post* called it "a literary cri de coeur — a lament for literature and everything implicit in it"; *The Harvard Review* "Provocative... compelling... [It] "powerfully conveys why reading matters, why it is both a delight and a necessity".

In our zeal to embrace the wonders of the the electronic age, are we sacrificing our literary culture? Computers were, of course, widely used before Birkerts wrote this book; his answer to the concerns about our literary culture is an alarming "yes". In *The Gutenberg Elegies* he explores the impact of technology on the experience of reading. Drawing on a passionate, lifelong love of books Birkerts examines how literary art intimately shapes and nourishes the inner life. After all: what does it mean to "hear" a book on audiotape, decipher its words on a screen, or interact with it on CD ROM? There is a chapter entitled "Into the Electronic Millennium" (117). A coda to the main text is called a "Faustian Pact" (219). Referring to the Faustian myth, he sees the devil behind all the advertisements of the internet and the information highway which were then developing. "The dollar, not the poet, is the antenna of the race", Birkerts states and harshly criticises aspects of contemporary life. In many ways he is right, but in one point he is wrong: Literture is not dead, and neither is literary criticism. Egypt, with her pharaonic and Islamic heritage, is the great turning wheel connecting Africa, Asia, and Europe. "Ex oriente lux," the winged word already generally known at the time of the Romans, is still valid.

Introduction

Let us explore the term "Multiculturalism" and its use in new American general academic reference works. *The Columbia Encyclopedia*, fifth edition, 1993, states: "Multiculturalism... A term describing the coexistence of many cultures in a locality, without any one culture dominating the region. By making the broadest range of human

60-In poems 107 & 109, Catullus weakly and eagerly begs Lesbia to come back to him.

61-The feminine nature of Catullus' regard for himself particularly strikes me in poem (2A), where the poet assimilates himself to Atalanta, and again in (65.17 ff.) where he likens himself to a girl. At the same time, the masculine nature of his regard for Lesbia is also striking in (72.3-4), where he assures that he loves her not only as a mistress but as a father loves his sons and sons-in-law. See also Glenn (1981), p. 115. Wiseman (1985), p. 122, notices that Catullus, in his love poetry, is thinking of himself in feminine terms.

62-At this point, I can say that what Toril Moi says (above, p. 4) about male feminists can help us to understand Catullus depiction in Antiquity. Thus, modern modes of representation can be seen in Catullus.

63-See: Otto Kiefer, *Sexual Life In Ancient Rome* (London 1976), pp. 8 ff.

64-For the status of Roman women in public life, see: J. P. V. D. Balsdon, *Roman Women* (Barnes & Noble Books 1983), pp. 45 ff.; Sarah Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, And Slaves: Women in Classical Antiquity* (New York 1975), pp. 149 ff.

65-Ibid., p. 189. Although Sarah Pomeroy pictured women in politics and talked about how women emancipated themselves in the late Republic, she noticed that "wealthy aristocratic women who played high politics and presided over literary salons were nevertheless expected to be able to spin and weave as though they were living in the days when Rome was young.", p. 151, and that "despite the long tradition of Roman women playing a role in politics, there remained a feeling traceable back to Homer that women and men should have distinct roles in society.", p. 185.

66-In this respect, Catullus, I can assume, is coming -to some extent and in certain points- near to Chaucer, Shakespeare, Samuel Richardson, Henrik Ibsen, and George Bernard Shaw who, in the eyes of some of the feminist critics, have managed to rise above the sexual prejudices of their time sufficiently to understand and represent the cultural pressures that have shaped the characters of women and forced upon them their negative or subsidiary social roles, see Abrams (1993), p. 236.

See also Williams (1980), pp. 55 ff.; C. J. Tuplin, Catullus 68, CQ 31 (1981), p. 118. Commenting on the comparison of Laodamia with Catullus, Wiseman (1985), p. 176, says that it came naturally to him to compare himself with a woman. See also: K. M. W. Shipton, Catullus 68 and the Myth of Agamemnon, Latomus 44 (1985), pp. 67 ff. Segal (1989), p. 820; Feeney, (1992), pp. 35 ff., discusses from rhetorical view-point the similarities and dissimilarities inherent in the Laodamia simile, but he does not mention any points of similitude involved between Laodamia and Catullus.

53-Catullus' brother was the only relative mentioned by the poet in (cc. 65, 68, 101), where he recorded his untimely death. Tuplin (1981), p. 118, emphasizes the importance of the episode on the death of Catullus' brother for the readers to see that he suffered a loss like Laodamia.

54-Macleod (1974), p. 83, says "This [the comparison between the male and the female] entails that the more passive and suffering part in love, normally thought of as feminine and here embodied in Laodamia, is transferred on to Catullus."

55-See Macleod (ibid. pp. 84 ff.); Lyne (1980), pp. 57 ff. Feeney (1992), p. 39, argues that "The beloved is like and (finally) not like a bride, she is like and (finally) not like a goddess; the adulterous relationship between her and Catullus is like and (finally) not like a marriage."

56-Lyne (1980), p. 58, argues that Catullus' choice and manner of telling Laodamia's story is due to a desire to maintain and amplify a romantic vision of Lesbia and also to evidence that the vision is fantasy and bound to collapse.

57-The Juno passage is always neglected by critics. Wiseman (1985), p.162, notices that Catullus takes the female part of Juno tolerating her husband's adulteries, but he does not develop his argument any further.

58-Abrams (1993), p.235, points out that "the masculine in our culture has come to be identified as active, dominating, adventurous, rational, creative; the feminine, by systematic opposition to such traits, has come to be identified as passive, acquiescent, timid, emotional, and conventional".

59-This situation goes well with the idea expressed by Rosalind Miles, *The Women's History of The World* (London 1988), p. 50: "For in the game of domination and subordination, women have not always been the losers".

Glenn does not connect his interpretation with modern gender and feminist studies.

47-Glenn (ibid. p.112), comments by saying: "we might expect that Ariadne's amorous feelings for Theseus might well be expressed in veiled, symbolic language.....She says that she would find it a "delightful chore"...to tend the bed of Theseus...It does not require a Freud to perceive this as a veiled sexual metaphor."

48-Aegeus' instructions to his son, Theseus, were to change the sails of his ship, if he came home safe.

49-It does not matter for my present purposes the real character of Allius, or whether 68 is one poem or two.

50-G. Williams, *Figures of Thought in Roman Poetry* (Yale Univ. Press 1980), p. 51, comments on the way in which Catullus introduces the myth by saying that it is an 'arbitrary assertion of similarity'. Williams sees no obvious reason either for the choice or for the way in which the poet handles the myth.

51-D. C. Feeney, 'Shall I compare Thee...?': Catullus 68B and the limits of analogy, in: Author & Audience in Latin Literature, ed. by Tony Woodman & Jonathan Powell (Cambridge 1992), p. 42, is particularly convincing to me when he argues that "only the actual arrival, strictly speaking, is the point of comparison, both at the beginning (73) and the end (131-2) of the comparison with Laodamia, while everything else we construct about the beloved is association, inference, analogy".

52-For the various views on this question, see: H. D. Rankin, Water and Laodamia as Catalysts of Emotions in Catullus 68b, Latomus. 26 (1967), pp. 693 f., who explains how the many-sided way, in which Catullus handles the myth conceals a mixture of comparisons and connections between Catullus' position and Laodamia's. C. W. Macleod, A Use Of Myth In Ancient Poetry, CQ, 68 (1974), pp. 83 ff., is also one of those critics who dwells on the similarities between Catullus' situation and Laodamia's. Although R. O. Lyne, The Latin Love Poets From Catullus To Horace (Oxford 1980), p. 57, agrees that the Laodamia myth generates many implications on various levels, he criticizes Macleod's discussion (1974). At the same time, Lyne agrees (n. 30, p. 293) with Macleod that "the passion of Laodamia corresponds not with Lesbia's but with Catullus", in his view, however, this correspondence must not obscure the fact which Catullus says that the correspondence is with Lesbia and we must interpret accordingly.

capacity to identify with the great lovers of the opposite sex: Ariadne in c. 64 and Laodamia in c. 68, but Segal does not develop his argument.

41-This attitude is utterly non-traditional. Abrams (1993), p. 235, points out, from feminist critical stand-point, that " the most highly regarded literary works focus on male protagonists -Oedipus, Ulysses, Hamlet, Tom Jones, Captain Ahab, Huck Finn- who embody masculine traits and ways of feeling and pursue masculine interests in masculine fields of action. To these males, the female characters, when they play any role, are marginal and subordinate, and are represented either as complementary to or in opposition to masculine desires and enterprises."

42-T. E. Kinsey, Irony and Structure in Catullus 64, Latomus 24 (1965), p. 912, thinks that the only evidence for the suggested identifications is the similarity of language between Poem 64 and certain of the shorter poems in which Catullus expresses his own feelings, and this proves no more than that Catullus attributed to his characters feelings similar to his own. That Ariadne is given the same sort of language as Catullus uses of himself, shows only that this character of the Heroic Age is being treated realistically.

43-Catullus repeats the same meaning in (37.12):
amata tantum quantum amabitur nulla,
"loved so much as none will be loved."

44-In my previous work on 64 (1995, above, n. 32), I refused the emotional intensity of the Ariadne story. It should be noted, here, that my views -in this respect- have also changed.

45-The female feelings become characteristics of the poet's experience. Thus, the female reflects the poet's thought in a metaphorical fashion. The masculine psychology is just like the feminine whether actual or the creation of the poet's desire. Betty Flowers (1982), p. 17, talks about the process of rereading literature, seeing that "The images of women in our predominantly male authored literature are now being explored not as images of woman as she is, but as projections of the female aspect of the male psyche."

46-See Glenn (1981), pp. 114-115: "In all of the evidence cited above from Roman and other cultures, the feet of women appear as objects of intense sexual attraction to men. In the case of Ariadne, of course, this is reversed: it is she who daydreams about the "delightful task" of caressing Theseus' feet. This reversal of roles is appropriate for at least two reasons. First, it reflects Catullus identification with Ariadne.....Second, this reversal or ambiguity of sexual roles is a characteristic peculiarity of Catullus' personality." But

depends largely on the biographical elements of the poem (below, n. 40), there are some critics who either refuse or rely very little on these elements. T.B.L. Webster, The Myth Of Ariadne From Homer To Catullus, G & R, 13 (1966), p. 30, denies Catullus' story of Ariadne any significance. His evaluation of the Ariadne story is that: "This is a myth in the modern sense, a story about gods and heroes used by the poet for his own aesthetic purposes.", p. 31. S. E. Knopp, Catullus 64 And The Conflict Between Amores And Virtutes, CP 71 (1976), p. 213, rejects the autobiographical interpretation, but he does not in fact support his view with any evidence or argument. M. Crump, The Epyllion From Theocritus To Ovid (New York & London 1978), n. 1, p. 119, argues briefly against the theory that Catullus tells his own love story in the person of Ariadne. Crump interprets the many likenesses between the Lesbia poems and the Ariadne episode by the fact that Catullus, like many other poets, constantly echoed himself and that he was able to picture very forcibly the sentiments of deceived lovers. Although Crump believes that the resemblances may be merely accidental, she admits (p. 120), that the likeness in a number of instances can hardly be due to chance. K. Quinn, Texts and Contexts (Routledge & Kegan Paul 1979), p. 149, agrees that Catullus' poetry is almost wholly the expression of the poet's personality, but he argues that "Catullus neither wholly identifies himself, nor wants us to identify ourselves. with the legendary situation.", p. 162. J Duban, Verbal Links and Imagistic Undercurrent in Catullus 64, Latomus 39 (1980), n. 1, p. 777, presents the various views concerning the auto-biographical interpretation of the poem, but he does not develop one of his own. He does not even argue these views, but he concludes his paper by denying the existence of any message or meaning in the poem.

40-Representative arguments in favour of the identification include Putnam (1961), who gives full weight to the correspondences between Ariadne and Catullus (see above, n. 35). G. Williams, Tradition and Originality in Roman Poetry (Oxford 1968), pp. 228 f., rightly notices that the main characteristic of Catullus' style in this poem is to use a form of narrative that is totally dependent on and expressive of his own personality. He thinks that the poet identifies himself with Ariadne and interprets her feelings for her. Justin Glenn, Ariadne's Daydream (Cat. 64. 158-63), CJ 76 (1981), pp. 110 ff., gives support to the idea of the identification. A number of more recent studies raises up briefly the question of Catullus' identification with the female, a case in point is T. P. Wiseman's book (1985), pp. 121 ff. Wiseman believes that Catullus has an unusual imaginative sympathy for women's love and that he must be soft himself, and sexually effeminate. He also raises up (pp. 176 ff.) the question of personal relevance in 64, with Ariadne playing the Catullus part. C. Segal, Otium and Eros: Catullus, Sappho, and Euripides, Hippolytus, Latomus 48 (1989), p. 820, stresses briefly Catullus'

articulating a variety of associated concerns, especially involving social and political hierarchies and power."

31-It has been suggested, as we shall see from the analysis of each poem separately, that a comparison is meant between himself and the female characters. A very unusual comparison that is between the male and the female. The idea that Catullus does intend this male/female comparison appears from the way in which he handles the myths. Although the poet's attempt to represent himself as a female mythical character undermines the realism of the poem in question, it provides, however, vivid dramatization of the poet's experience.

32-See: Magda El-Nowieemy, An Alexandrian Poem in Roman Literature: A Reading Of Catullus 64, Alessandria E Il Mondo Ellenistico-Romano (Roma 1995).

33-Ibid. p. 56.

34-T. P. Wiseman, *Catullus And His World*, (Cambridge 1985), pp. 177 f., cites some verbal reminiscences between poem 64 and Catullus' personal poems, but they are different from those which I draw.

35-Here, I follow a working satisfactory hypothesis that presents a strong probability. M. C. J. Putnam's article "The Art of Catullus 64", HSCP, 65 (1961), is one of the earliest studies to present biographical reading of this poem. Putnam is criticized for exaggerating the biographical elements by L. C. Curran, Catullus 64 and the Heroic Age, YCS 21 (1969), pp. 172 f., who rejects the autobiographical interpretation, although he explains how myth becomes a metaphor for the present in poem 64.

36-Meredith A. Powers, *The Heroine in Western Literature*, (MacFarland & Company, Inc., Publishers 1991).

37-Ibid. p. 3. Again Powers says:"Women are functionaries, backdrops in a mythology which insisted, sometimes with notable aggression, on the metaphoric centrality of the hero.", p. 4. "In its final form mythology tells the hero's story and claims it to be the "universal" event: the heroine's task at best is a matter of learning deference." p. 6.

38-Ibid. p. 8.

39-There has been a debate about how to interpret the representation of Ariadne in 64. Although it has always been stated that the traditional criticism of 64

battle of the sexes in literature, see: Sandra Gilbert And Susan Gubar, No Man's Land, vol. 1. The War of the Words (Yale Univ. Press 1988), pp. 3 ff. See also: George Watson, British Literature Since 1945 (Macmillan 1991), pp. 175 ff.

24-This is what Kate Millett called sexual politics, in her famous study: Sexual Politics (Garden City 1970), in this study she examines how power relations between the sexes work.

25-For the study of the representation of sex roles in literature, see the notable contribution made by Sandra Gilbert & Susan Gubar (1980), above, n. 17.

26-Catullus' presentation of the myths, as we shall see, enables us to see another dimension of the power relations between the sexes and of gender roles. Barbara Gold, "But Ariadne Was Never There in the First Place": Finding the Female in Roman Poetry, in: Feminist Theory and the Classics (1993), above, n. 1, p.85, says that Catullus was "the first to question gender roles and to portray himself, the male, as the weak, passive, and helpless member of the duo". In her presentation of feminist perspectives in classical literature, she raises the question of gender roles, but she does not develop her argument. Catullus, however, is only touched upon briefly in her study, and his text is ignored. Her study concentrates mainly on theoretical conception and neglects the specificity of the individual poems.

27-For feminism as applied to men, see also Hawthorn & Arnold (1992), p. 62.

28-Above, n. 6 .Important also to my argument is her following statement: "there is no pure feminist or female space from which we can speak. All ideas, including feminist ones, are in this sense 'contaminated' by patriarchal ideology....The point is not the origins of an idea (no provenance is pure), but the use to which it is put and the effects it can produce. What matters is therefore not so much whether a particular theory was formulated by a man or a woman, but whether its effects can be characterized as sexist or feminist in a given situation.", p. 205.

29-There are some other poems that may be taken as a further argument in favour of the same view, I shall be dealing with, in the context of my arguments.

30-K. Sara Myers, The Poet And the Procuress: The Lena In Latin Love Elegy, JRS 86 (1996), p.10, argues, rightly I think, that "Feminist and Gender studies have revealed that discussions of sex and gender are a means of

18-As Simone de Beauvoir says (1968): "Thus humanity is male and man defines woman not in herself but as relative to him; she is not regarded as an autonomous being. He is the subject, he is the absolute - she is the Other." p. 8. "Woman has always been man's dependent, if not his slave; the two sexes have never shared the world in equality". p. 12.

19-In her critical evaluation of literature, Olga Kenyon (1991), p. 1, says: "Literature is guilty of presenting us with stereotypes and male fantasies of women's behaviour: the long-suffering Griselda, the ever-patient Penelope, the vengeful Lady Macbeth, the scheming Becky Sharp."

20-Feminists speak of sex as biologically determined, and gender as the product of social conditions and cultural constructs, not a matter of biology. One of the main points of Toril Moi's chapter (1986), pp. 204 ff., is to point out the differences between these three words: female, feminine and feminist, in her attempt to answer the specific question of 'what is the meaning of the word "feminist" in "feminist literary criticism"?' She distinguishes between 'feminism' as a political position, 'femaleness' as a matter of biology and 'femininity' as a set of culturally defined characteristics.

21-See the significant article on this subject by Barbara Milech (1991, above, n. 6), pp. 120-141, in which she says: "In the late 1960s and early 1970s. women began talking - about gender, about its relation to power and its relation to sexuality. This led on to its relation to textuality", p. 120. For the role of gender in literature and the growing importance of gender studies, see: J. Lennard, The Poetry Handbook: A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism (Oxford 1996). pp. 170 ff. For the increasing interest in the study of sexuality and gender in classical antiquity, I refer the reader to Laura McClure's recent article: Teaching A Course On Gender In The Classical World, CJ 92 (1997), pp. 259-270.

22-Simone de Beauvoir (1968), p. 20, believes that it is doubtless impossible to approach any human problems with a mind free from bias. See Abrams (1993), p. 235. Feminists believe that literary criticism is gender-biased "by the use of male-forged criteria of excellence", see: Lennard (1996), p. 170.

23-Simone de Beauvoir (1968), p. 13, says: "It is easy to see that the duality of the sexes, like any duality, gives rise to conflict. And doubtless the winner will assume the status of absolute." Betty Flowers (1982), p. 14, argues that "It seems to be the case that whenever there is difference, there is hierarchy. Whenever opposites occur, one pole of the pair assumes value over the other If there is white and black, reason and emotion, day and night, up and down, male and female, one role takes precedence in value, dignity, power." For the

Kipnis, Feminism: the Political Conscience of Postmodernism? in: Peter Brooker ed. *Modernism/Postmodernism* (Longman 1992), pp. 206 ff.

13- For an illuminating study of the Anglo-American feminism see: Maggie Humm (1986), passim.; Olga Kenyon (1991), pp. 4 ff. indicates the two different visions -for English and American- of the function, forms and methods of feminist literary criticism. She presents a good comparison of feminist critics and techniques. See also: Victoria Walker, Feminist Criticism, Anglo-American, in: John Hopkins, ed., *Encyclopaedia of Literary Terms* (Baltimore 1993), pp 39 ff.

14- Under the heading: The "I" in Adrienne Rich: Individuation and the Androgyne Archetype, in her contribution to the book: *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, ed. by Gabriela Mora & Karen S. Van Hooft (Bilingual Press 1982), p. 32, Betty Flowers says: "Revision -the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction- is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival". Abrams (1993), pp. 235 f., says that "One emphasis [of feminist critics] has been to alter the way a woman reads the literature of the past so as to make her not an acquiescent, but... the Resisting Reader; that is, one who resists the author's intentions and design in order, by a "revisionary rereading", to bring to light and to counter the covert sexual biases written into a literary work".

15- See: Olga Kenyon (1991), p. 1; Abrams (1993), pp. 237 f.

16- It is always asserted by French feminists that language and discourse are "phallogocentric". "Phallocentrism" is the symbol of male power, the dominance of the phallus. "Phallogocentrism" means the domination by phallus logic. As Abrams (1993), p. 238, puts it: "Discourse, it is asserted, in a term proposed by Lacan, is "phallogocentric"; that is, it is centered and organized throughout by implicit recourse to the phallus (used in a symbolic rather than a literal sense) both as its supposed "logos", or ground, and as its prime signifier and power-source". About Lacan's theory in this respect, see Selden (1989), pp. 145 ff.

17-The most simple definition of patriarchy is the rule of the father or man, which means male dominance over females. Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (Yale Univ. Press 1980), p. 12, argue that: "patriarchal mythology defines women as created by, from, and for men, the children of male brains, ribs and ingenuity".

1986), p. 204, states that "The words 'feminist' or 'feminism' are political labels indicating support for the aims of the new women's movement which emerged in the late 1960s. 'Feminist Criticism', then, is a specific kind of political discourse: a critical and theoretical practice committed to the struggle against patriarchy and sexism". In her study on Poetry and Gender, in: David Buchbinder, Contemporary Literary Theory And The Reading of Poetry (Australia 1991), p. 123, Barbara Milech advocated that "feminist literary theorising is not just a poetics, it is also a political enterprise. More precisely, it is a poetics whose politics are explicit rather than implicit. It seeks to understand the imbrication, the overlapping of gender, textuality and social power in order to change structures and processes that disadvantage women."

7- Olga Kenyon, *Writing women: Contemporary Women Novelists*, (Pluto Press 1991), p. 1, assures that every literary genre is undergoing reassessment from a feminist perspective.

8- M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (Harcourt Brace College 1993), p. 235.

9- In his chapter on Feminist criticism, in: *A History of Literary Criticism* (Macmillan 1991), pp. 373 ff., H. Blamires discusses the thought of some of the most distinguished feminists starting with Simone de Beauvoir and Virginia Woolf.

10- Virginia Woolf's, *A Room of One's own* (London 1929), is widely considered the classic 'document' and the important forerunner of the feminist critical movement.

11- This book was originally published in France by (Librairie Gallimard 1949), then published in Great Britain under the title: *Nature of the Second Sex*, (Four Square Book 1963), reissued in (The New English Library 1968). I have profitably used this last edition, to which I refer the reader in my footnotes. For the analysis of the thought of Simone de Beauvoir, see: Cuddon (1991), pp. 339 f; Lorna Sage, Women In The House of fiction, (Macmillan 1992), pp. 1-12.

12- For the ideology underlying feminist criticism in both schools see: R. C. Murfin, ed., Feminist Criticism and Heart of Darkness, in: *Heart of Darkness, A Case Study In Contemporary Criticism*, (Bedford Books 1989), pp. 173 ff.; Barbara Milech, (1991), pp. 128 ff.; Cora Kaplan, Feminist Literary Criticism: "New Colours And Shadows", in: *Encyclopedia of Literature and Criticism*, (Routledge, London 1991), pp 750 ff.; Laura

NOTES

1- I owe a great debt in different ways to feminist studies in general and to the application of feminists' theoretical contribution to modern literature. For my present purposes, I have found the following volume particularly stimulating: *Feminist Theory And The Classics*, ed. by Nancy Sorkin Rabinowitz & Amy Richlin, (Routledge 1993). This volume contains diverse theoretical studies by feminist classicists, including a wide range of suggestions on how we might deal with classics as a part of the ongoing dialogue between feminist theory and other discourses. The writers are arguing theoretically. They do not apply their views to any particular text.

2- In her introduction to the influential volume on: Feminist Theory And The Classics (ibid. pp. 1 ff.), Nancy Rabinowitz insists on the necessity of understanding antiquity because of its influence on the present. She argues how their work -as feminist classicists- makes feminist theory and classics mutually accessible to one another. Tina Passman in her chapter, entitled: Out of the Closet and into the Field: Matriculture, the Lesbian Perspective and Feminist Classics (in the above mentioned volume), argues rightly, p. 192, that "Feminist scholarship must become aware of the particular gifts that feminist classicists bring to their work; feminist classicists must appreciate the importance of their work for the unfolding of feminism as a whole. Together we can find a resolution of the obstructions to our common purpose of midwifing social change through the production and dissemination of knowledge about women's lives and achievements."

3- For further working out of the definition of feminist literary criticism, see Maggie Humm, Feminist Literary Criticism in America and England, in: *Women's Writing: A Challenge To Theory*, ed. by Moira Monteith (The Harvester Press 1986), p. 90.

4- J. A. Cuddon, Feminist Criticism, in: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Blackwell 1991), p. 338.

5- See Raman Selden's discussion of political feminism in: *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Harvester Wheatsheaf 1989), pp. 137 ff.; Cuddon (1991), p. 339, discusses how feminism has its origins in the struggle for women's rights which began late in the 18th c. For feminism as socio-political movement, see: J. Hawthorn & E. Arnold, Feminism in: *Contemporary Literary Theory* (London & New York 1992), pp. 63 ff.

6- Toril Moi, Feminist Literary Criticism, in: *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. ed. by Ann Jefferson & David Robey (London

Catullus' representation is better to be taken as the poet's own cultural understanding of gender roles and power relations. Or it is an ideological message about women from ancient Rome, that is to say the poet's response to and critique of, the established patriarchal tradition[66] at the break-down of traditional Roman values at the end of the first century B.C.

Lesbia's character, which the reader sees obviously, threatens the poet's masculine role and renders him powerless. He has neither the will nor the ability to escape until the end.

At this point the reader begins to associate the previous symbolic possibilities of 64 and 68 with the present conception in 70. When 64 and 68 are examined along with 70 and other similar examples(61) from the rest of his poetry, so far discussed, they suggest feminist elements in the poet's way of thinking. This point in one poem only is not conclusive in itself, but taken together, they all suggest most strongly feminist thought(62). Catullus' poems are patterns of signification; they show the shifting of power from one sex to the other. Catullus' poems are imaginative literature that undermines the male role and allows Catullus to play the "other" and to release himself from the necessity of playing the role of the male.

Two questions arise: firstly, why did Catullus do that? Secondly, are these poems reflecting a more civilized sensibility? Whether it was a liberal attitude on Catullus' part is open to speculation.

In feminist terms, Catullus seems to be a male liberal. But still we have not so much information about Catullus' early life to enable us to consider the psychodynamics that constituted his thought. But the rereading of Catullus' poems enables us to re-evaluate his depiction of the female as a part of his personal and his total social view. Catullus questioned cultural life. By the exchanges of male and female roles, he resorted to a new way to depict his love and its pains, adding further dimensions to his own story.

So long as we agree that there is a single mind at work in all Catullus' poems, his repeated full exploitation of the female elements intentionally reflect certain ideology on the poet's part. This ideology invites being read in the context of his other poems, of his life and within the Roman Republican cultural and historical context as well. Catullus lived in an era of political chaos and instability, shakeup of social values, unsettled and collapsing moralistic climate, and failure of the patriarchal system in Rome. We must remain cautious about the relationship between Catullus' views and the lived reality of first century B.C. Rome. The social status of Roman women needs also to be taken into account(63). Though women were not in seclusion, men conducted social life. In the late Republic, women were comparatively liberated and played a role in politics(64), but as Sarah Pomeroy rightly puts it: "Compared to Athenian women, Roman *women were liberated, but compared to Roman men they were not.*"(65).

passive. It is the male (Catullus) who is at the mercy of the female (Lesbia). The male-lover is the victim of the female, who, unconventionally, presents the promises of marriage. She is frank about her feelings and desires. She does not veil or repress these desires. She simply and directly determines to marry Catullus even if the father of gods were to woo her, an open admission of what she wants:

Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat. (70.1-2)

"My woman says that she would not prefer to be married to anyone than me, not if Jupiter himself desires her".

The woman in 70 does not correspond to the conventional female stereotype(58).

Lesbia intends to posses him, to control his feelings. If we examine her role in his other love poems, we find that she is the dominator and that he is the dominated(59). He is in a situation of servitude, with male and female exchanging the traditional gender roles. In poem 8, Catullus gives us the idea that Lesbia takes the dominant role; she leads and he follows:

Cum ventitabas quo puella ducebat (8.4)

"When you used to come often where my girl was leading"

These are non-traditional male/female roles or gender reversals.

Catullus describes himself as powerless (impotens..8.9). In poem (92). he is weak and submissive:

.... *Lesbia me dispeream nisi amat. (92.2)*

"may I perish if Lesbia does not love me"

.... *deprecor illam*

assidue, verum dispeream nisi amo. (92.3-4)

"I beseech her continually, may I truly perish if I don't love her"

In many other poems(60), Catullus presents himself as weak, subservient, passive, and devoted to a faithless lover. In poem (58), for example, although he knows that Lesbia is a common prostitute, still he loves her:

illa Lesbia, quam Catullus unam
plus quam se atque suos amavit omnes, (58.2-3)

"that Lesbia whom Catullus has loved alone more than himself and all his own,".

Lesbia here is the parallel of Jupiter. Even when Catullus refrains from this comparison by saying:

adieu nec divis homines componier aequum est, (68.141)

"and it is not convenient that men are to be placed together with gods".

Still the analogy between the two situations remains. Probably Catullus means that he restrains his wrath because he cannot allow himself the wrath of the gods. It is sufficient to say that he likens himself to Juno just in so far as they are both betrayed: the one by a husband, the other by a mistress. Conventions in a patriarchal society dictate that man should be the dominator and that woman should be the dominated and passive victim of man's whims. Catullus has to content himself with the reverse. He is at the mercy of Lesbia's whims, infidelity, fickleness and caprices.

Thus, there were special points in choosing Ariadne, Laodamia and Juno. The poet took situations from mythology to dress in his own experience. It was a recognition of sameness between male and female, in contrast to the notion of women's otherness which Simone de Beauvoir talks about in her above- mentioned book. Whether Catullus was writing about himself or about the world of legend, the personal note was never absent. From the previous analysis of 64 and 68 we can see Catullus exploring new ways of expressing things in mythology. Mythological examples were significant in his poems. Myths in 64 and 68 were recalled by personal feelings and by events within his own experience; the mythological elements in these two poems were emotionally important to him on the same level as his personal poems. The poet's intention I suppose, was clearly to enforçe his description of his own emotions. Even if his choice and treatment of the myths in 64 and 68 were not the reflections of his own experience in love, at least they were influenced by it. Myths in these cases are images of speaking the unsaid words; they represent an unspoken message. The element which contributes to the impact of the stories is the implicit identification of the poet with the three females, as we have seen. He gave himself a role parallel to Ariadne's, Laodamia's and Juno's. The poet's voice gave meaning to the female characters and to the events; only symbolically does this make sense.

This interpretation of mine is encouraged by a third poem, poem 70, where the same ideology is resumed. Another motive is developed in poem 70, that of the woman making her advances to the man, a reversal of traditional gender roles. In this poem the feminine part is no more

"yet she did not come to me led by her father's right hand into a house fragrant with Assyrian perfume, but she gave me in a wonderful night stolen gifts taken away from the very bosom of her man (husband) himself".

At the same time Catullus further emphasizes the marriage relationship between Protesilaus and Laodamia. (lines 33,41,44 and 67).

(4) Laodamia is deeply and faithfully in love with her husband, Lesbia is betraying her husband and also betraying her lover.

So when the poet equates the coming of Lesbia to the house of Allius to meet him with Laodamia's coming to the house of her husband. he intentionally makes some contrasts between the two situations: the situation of the faithful loving wife (Laodamia) and that of the faithless mistress (Lesbia). It might be objected that these contrasts introduce a confusion into the poem(55). These contrasts, however, may be taken as another argument in favour of the correspondence between Catullus and Laodamia. Complex attitudes are expressed by Catullus' poem: Lesbia is like Laodamia just in so far as Catullus could have wished her to be or imagined her to be; she is likened to a bride. It is an idealistic view to take Lesbia as Laodamia(56). He is like Laodamia in pleasure: he felt the joys of love only at the moment of Lesbia's arrival. He is like Laodamia in grief and suffering: the death of his brother, and his separation from Lesbia.

A second passage in 68 develops the same line of thought. This time Catullus assimilates himself to Juno, who suffers too (etiam) from her husband's frivolities(57):

Saepe etiam Iuno, maxima caelicolum,
coniugis in culpa flagrantem concoquit iram,
noscens omnivoli plurima furta Iovis. (68.138-140)

"Juno, too, greatest of the deities, often endures burning anger for her husband's fault, knowing the so many stolen loves of Jupiter who is willing everything".

Catullus is betrayed by Lesbia as Juno is by Jupiter. Catullus shows tolerance to Lesbia's infidelities as Juno does to her husband's adulteries:

rara verecundae furta feremus erae, (68.136)

"I shall bear the few secret loves of my modest mistress".

too of her husband sweeter to her than life. It is probable that Catullus mentioned the death of his brother to show that he suffered a loss like Loadamia, and Troy was the cause of their suffering. Both the poet and Laodamia were in mourning.

The idea of love being dearer than life itself was significant to Catullus' own situation. He used this idea twice:

(a) The lines quoted above recall Catullus' words about his dead brother:

...... ei misero frater adempte mihi,
ei misero fratri iucundum lumen ademptum,
tecum una tota est nostra sepulta domus; (68.92-94)

"oh my brother taken away from me wretch, oh delightful light of my life taken away from your miserable brother, with you all my house is buried".

(b) These lines are also similar in tone to 119-120, where he talks about Lesbia:

et longe ante omnes mihi quae me carior ipso est,
lux mea, qua viva vivere dulce mihi est. (68.159-160)

"And far before all, she who is dearer to me than myself, my light, living is sweet so long as she lives".

Catullus is like Laodamia: passive, suffering and tormented by the absence of a beloved person[54].

Lesbia can not be Laodamia, the ostensible similarity is underminded by several points:

(1) Lesbia is not burning with love for Catullus as Laodamia is for her husband. Nothing is said about Lesbia's feelings. She is even "not content with Catullus alone":

quae tamen etsi uno non est contenta Catullo, (68.135)

(2) Unlike Laodamia and Protesilaus, Lesbia has not lost a beloved.

(3) Lesbia is not Catullus' wife, but his mistress. I think that Catullus focuses on this point to undermine the similarity between Lesbia and Laodamia:

nec tamen illa mihi dextra deducta paterna
fragrantem Assyrio venit odore domum,
sed furtiva dedit mira munuscula nocte,
ipsius ex ipso dempta viri gremio. (68.143-146)

the Laodamia myth at its face value. This ostensible connection between the two ladies is shown only in the moment of their arrival at the house[51]: the one to meet her lover, the other her husband. This connection is not meant to be developed any more through the poem. As the poet moves forward in his story we find further implicit connections and points of contact between Laodamia and himself[52]. The similarity between Catullus and Laodamia is fully grounded by the context:

(1) Laodamia's passion is comparable to Catullus'. He gives his heroine an overwhelming passion like himself. Laodamia is burning with love ("flagrans ... amore" 73), and Catullus is too burning ("arderem" 53). and not Lesbia. Although he talks about Laodamia's feelings and his own, he is silent about Lesbia's and Protesilaus'. Lesbia and Protesilaus are in a similar situation as loved ones.

(2) Laodamia lost her be loved husband at Troy:

Posset ut abrupto vivere coniugio,
quod scibant Parcae non longo tempore abesse,
si miles muros isset ad Iliacos: (68.84-86)

"that she could live with her husband taken away, because the Fates knew that in no long time he would be away, if he went as a soldier to the walls of Ilium".

Catullus, too, lost his beloved brother[53] at Troy:

quaene etiam nostro letum miserabile fratri,
attulit. (68.91-92)

"which [Troy] brought pitiable death to my brother also".

So the death of his brother makes a further point of reference. Both Protesilaus brather and Catullus' brother are buried away from home. This entails that Protesilaus is the expected analogue of both Lesbia and his brother.

Catullus addresses Laodamia after she was deprived of her dear husband by these words:

quo tibi tum casu, pulcherrima Laudamia,
ereptum est vita dulcius adieu anima
coniugium: (68.105-107)

"Then by that misfortune, most beautiful Laodamia, you were deprived of your husband sweeter to you than life and soul".

The similarity between Catullus and Laodamia is emphasized by the poet's sympathetic address to her. They share the same feelings; Troy robbed her

communicating rapidity. In all this, the poet is not at a distance from his narrative:

(1) He sympathizes with Ariadne by focusing on her inner feelings and also on the outward signs of her passion and anxiety (64ff. & 100).

(2) He addresses Theseus directly in 69-70 to inform him of Ariadne's feelings.

(3) He addresses the god of love 94-98 to ask what he has done with the poor girl.

(4) With pictorial power he successfully draws her picture both at the beginning (52-57) and at the end (249-250).

Let us now move on to poem 68. Much of the charm of Catullus' poetry arises from 68, in which he blends his own grief caused by his brother's death, and his passion for Lesbia, with the tale of Laodamia and Protesilaus. And much of the charm of 68 arises from the Laodamia simile. Poem 68 is developed around the dominant conception in the poet's mind. The point is much the same as in 64; the poet here likens himself implicitly to Laodamia. Regardless of the debate about the structural unity of poem 68, Catullus' friend Allius(49) lent him a house to meet Lesbia in:

isque domum nobis isque dedit dominae,
ad quam communes exerceremus amores. (68.68-69)

"He gave me and my mistress a house, in which we practise our love together".

Lesbia arrived at that house:

quo mea se molli candida diva pede
intulit ..... (68.70-71)

"Where my fair goddess with her delicate foot entered .."

Just in the same way as Laodamia arrived at the house of her husband Protesilaus:

Coniugis ut quondam flagrans advenit amore
Protesilaeam Laudamia domum (68.73-74)

"as once Laodamia burning with love came to the house of her husband Protesilaus".

The story opens with this brief introduction in which the poet tells the reader that this is the picture he portrays of his lady. The ostensible function of myth here is to compare Lesbia with Laodamia(50), if we take

quas ego, vae, misera extremis proferre medullis
cogor inops, ardens, amenti caeca furore. (64.195-197)

"hear my complaints, which I, ah wretch, was forced to bring forth from my inmost marrow, helpless, burning, blinded with frantic madness".

In his agony, in his anguish of bitterness and with a passion-torn heart, Catullus makes Ariadne respond to the situation of desertion and loneliness by cursing Theseus at the conclusion of her monologue:

Sed quali solam Theseus me mente reliquit,
tali mente, deae, funestet seque suosque. (64.200-201)

"But as Theseus has left me alone with such a mind, may he, goddesses, contaminate himself and his own with such a mind!"

(5) Ariadne's prayer and curses bring us back to Theseus returning home, and, through flashback, Catullus returns once more to an earlier period of the story where Theseus neglects his father's instructions(48).

(6) Then comes a return to Ariadne through the fulfillment of her curse (202 ff.): the death of Aegeus and Theseus' sorrowful return. So even when the poet talks about how Theseus caused his father's death, it comes as Ariadne's curse fulfilled by the Lord of Heaven (202-206). Obviously the poet means to indicate that Ariadne is causing both Theseus' and his father's ruin. This enhances the central role of Ariadne in the story:

...........ferrox Theseus qualem Minoidi luctum
obtulerat mente immemori talem ipse recepit. (64.247-248)

"bold Theseus himself received such grief as he had caused the daughter of Minos by his forgetful mind".

(7) With a sort of ring-composition, the poet concludes the story with Ariadne watching Theseus' departing ship:

quae tum prospectans cedentem maesta carinam
multiplices animo volvebat saucia curas. (64.249-250)

"Then looking sad at the departing ship she was revolving numerous cares in her heart while being wounded.".

Talking about a female dilemma seems to have particularly interested Catullus, he made the woman's cause his own, for this very reason Ariadne instead of Theseus became the central figure in the story.

Stylistically, the myth does not take the form of a narrative, but rather alternates between descriptive passages, a monologue and flashbacks

"Now, now let no woman have confidence in a man swearing, let no woman expect his speeches to be sincere;"
In the same way Catullus complains in poem (70) that women's words are not trustworthy. When Lesbia promises to marry him he says:

dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti
in vento et rapida scribere oportet aqua. (70.3-4)

"She says: but what a woman says to her ardent lover ought to be written in wind and rapid water".

In 64.158 ff. Ariadne talks about distinctively feminine concerns such as domesticity in a distinctively feminine style of speech. If Theseus is not going to marry her, she offers to be led to his house as a loving slave to serve him:

si tibi non cordi fuerant conubia nostra, (64.158)
....
at tamen in vostras potuisti ducere sedes,
quae tibi iucundo famularer serva labore,
candida permulcens liquidis vestigia lymphis
purpureave tuum consternens veste cubile. (64.160-163)
"If our marriage had not been in your mind,"
....
"But you could lead me into your abode, as a slave to serve you with delightful labour, rubbing gently your white feet with flowing water(46), or covering your bed with purple coverlet(47)".

Ariadne's is a feminine image here, and Catullus' is not a male-centered verbal language. Catullus is sensitive in recognizing and describing with sympathy the female central concerns.

Ariadne complains that Theseus fled from her ("fugit" 183). Catullus also complains that Lesbia escaped his embrace ("quae meo sinu fugit, ..." 37.11). Ariadne calls herself "wretch" ("miseram" 140, "misera" 196) after Theseus betrays her. Catullus also calls himself "miser" when he perceives Lesbia's perfidy ("Miser Catulle ..." 8.1) as we have seen. Assuming Ariadne stands for the poet, the similarities between them reflect another equation between Lesbia and Theseus. In other words, this requires Lesbia to be Theseus.

Ariadne is helpless, burning, blinded with raging frenzy, and calls upon the Eumenides to avenge her:

................................, *meas audit querellas,*

(4) But what of Ariadne's view of the experience? The poet's concern was in the concepts of her thought. He makes Ariadne express her agony and desolation in words of burning passion[44]; her lament comes out in the form of a monologue that covers lines 132-201. Her version of the event is told from her own perspective. Catullus here also shifts the focus of attention from man to woman. He gives voice to Ariadne, which is actually Catullus' own implicit voice, the voice of a male narrator speaking of his female parallel. He depicts her subjectivity in feeling, in thinking of herself and in evaluating the situation. He helps her to put her thought into words. A reasonably safe assumption can be drawn: the voice of Ariadne posits a male "I" whose emotions can be conveyed, even with some sympathy, but does not speak for himself. The male and female are united within the female self, with all that she represents: weakness, submission, helplessness and passivity[45].

In the lament of Ariadne, Catullus adopts the persona of a woman and pours forth the fullness of his heart. There are several points of evidence which support this hypothesis. Ariadne addresses Theseus as "perfide" (faithless), twice in 132,133; she realizes that he is faithless and ungrateful. This reminds us of Lesbia's perfidy. From the biographical facts which Catullus gives concerning himself, we know that he is aware of Lesbia's infidelity, and so he has some bitter feelings to hold back:

Cum suis vivat valeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans vere, sed identidem omnium
ilia rumpens: (11.17-20)

"Let her live and be well with her adulterers, three hundred of whom she holds at the same time in her embrace, loving none of them really but often breaking down the bodies of all".

Ariadne complains that Theseus' promises of marriage have gone with the wind:

Sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos:
quae cuncta aerii discerpunt irrita venti. (64.141-142)

"But a happy marriage, but a desired wedding: all which the airy winds mangle in vain.".

With bitterness she claims that men should not be believed:

iam iam nulla viro iuranti femina credat,
nulla viri speret sermones esse fideles;
(64.143-144)

(2) In a few lines (64.76-85), Catullus moves on to an earlier stage of Theseus' story. Then back again to Ariadne, he tells us the story of her love (86-104) and sudden passion for Theseus when she first caught sight of him:

hunc simul ac cupido conspexit lumine virgo
regia, ... (64.86-87)

"At one and the same time the royal virgin saw him with her eager eye.".

non prius ex illo flagrantia declinavit
lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis. (64.91-93)

"She has not turned aside her glowing eyes from him before she caught fire utterly in all her body and she is all kindled in her deepest marrow.".

Catullus is also burning more ardently with love for Lesbia ("impensius uror ..." 72.5).

(3) Then comes a short digression (105-115) on Theseus' slaying of the Minotaur with Ariadne's help. Catullus apologizes for the digression:

Sed quid ego a primo digressus carmine plura
commemorem, ... (64.116-117)

"But why have I gone away from my first song to mention more"...

This stresses the idea that Catullus' main concern was Ariadne, not Theseus. He recalls himself quickly from the digression on Theseus to return to Ariadne. In a few lines he sums up the rest of the story (117-129): how the daughter [Ariadne] left her father's face ("ut linquens genitoris filia vultum ..." 117) her sister's embrace("consanguineae complexum ..." 118) and at last her mother's ("denique matris ..." 118).

" She preferred the sweet love of Theseus to all these.".
omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem, (64.120)

Elsewhere in his love poems, Catullus also says of Lesbia:

amata nobis quantum amabitur nulla[43]. *(8.5)*

"She was loved by me so much as none will be loved. ".

desertam in sola miseram se cernat harena.(64.57)
"She perceives herself deserted wretch on the lonely sand.".

a misera, assiduis quam luctibus externavit
spinosas Erycina serens in pectore curas (64.71-72)
"Poor wretch, whom Erycina has terrified with unceasing sorrows, sowing irritating cares (of love) in her heart."

It is noticeable that Catullus enters at once upon the Ariadne story; he gives no explicit hint on his personal life. The use of myth relieved him from any need for personal details. He recalls the Ariadne story in terms of his own feelings towards, and experience with, Lesbia. He can image the situation without participating in it. An analogy, however, is raised up. Like Ariadne, Catullus is also wretched in his love for Lesbia. In the opening line of poem 8, the poet calls himself: "Miser Catulle". miserable Catullus. In poem 76, he depicts himself as a wretch: "miser" (12), "me miserum" (19). Catullus is also, like Ariadne, maddened with love for Lesbia: "vesano ...... Catullo" (7.10). Catullus transferred to the context of the Ariadne story ideas attributed to his own experience with Lesbia. For this very reason it is a temptation to say that Catullus' imagination is fired by his love for Lesbia when he addresses Theseus -in the Ariadne story- by these words:

.... toto ex te pectore, Theseu,
toto animo, tota pendebat perdita mente. (64.69-70)

"With all her heart, with all her soul, with all her lost mind, she was hanging on you, Theseus.".

The emotions of the heroine are portrayed in such a way that they reflect those of the narrator.

Ariadne can not keep Theseus out of her mind, just in the same way as Catullus, who has no power to stop loving Lesbia: "nec desistere amare" (75.4). In poems 8 and 76 he tries to be firm and to forget Lesbia but:

difficile est longum subito deponere amorem.
difficile est, ... (76.13-14)

"It is difficult to lay aside a long-living love; it is difficult.".
It was totally beyond his power to forget her; he was tortured, as evident from his much quoted confession: "I hate and love" ("odi et amo ..." 85.1).

without the intercession of Ariadne and Athena, but the stories are of the hero's triumph"(37). He added that "she [Ariadne] evolved through patriarchal revision into the abandoned and forsaken victim waiting passively on Naxos for another male [Bacchus] to save and avenge her"(38).

In Catullus, these established notions were challenged as we shall see in several ways:

(1) It is the deserted Ariadne who is the main character, not the man who left. This shows the centrality of the female and the marginality of the male, and this is connotative within the larger cultural vision.

(2) Catullus sympathizes with his heroine. He recognizes and describes with sympathy the feelings of the deserted woman that are reflections of his own.

(3) Catullus identifies himself with her(39). This identification rests largely on the relevance of the two stories and the applicability of the Ariadne story to Catullus' personal situation(40). In so doing, he exposes the established portrayal of women and the male characters' relationship with them.

When Catullus presents the story of Ariadne, he declares that:

Haec vestis priscis hominum variata figuris
heroum mira virtutes indicat arte. (64.50-51)

"This coverlet, variegated with ancient shapes of men, shows with wonderful art the merits of heroes:"

With *namque* in line (52), the poet moves on to relate the story of Theseus and Ariadne, focusing, not on the heroic deeds of Theseus as he announces in (51), but on the feelings of Ariadne. He changes direction to center attention on the heroine instead of the hero, the female instead of the male(41).

(1) The opening lines represent the forsaken Ariadne standing on the shore of Naxos watching the departure of Theseus' ships:

namque fluentisono prospectants litore Diae
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
indomitos in corde gerens Ariadna furores; (64.52-54)

"For looking from the wave-sounding shore of Dia, Ariadne watches Theseus departing with his swift fleet, bearing wild madness in her heart.".

Catullus continues to depict Ariadne's situation as a deserted wretch, in a language suggestive of himself(42):

the reasons for the uniqueness of the poem as I can see it now. I rejected the idea of the autobiographical interpretation, on the basis of a belief that the similarities between the situation of the Ariadne myth and Catullus' personal life are coincidental[33]. A further reading in the context of his other poems makes me believe that 64 should not be taken in isolation. My reading of 64 over and overagain persuades me to abandon the view expressed in my previous paper.

To my mind now, the likeness can hardly be due to chance. There is a coincidence of ideas between the Ariadne story and his own, too close to be accidental. Even if there is not enough verbal coincidence, still there is event-reminiscences to make us realize the similarities[34]. My present paper is a contribution to the biographical reading of the poem[35], but with a new approach to Catullus' poetry. My interpretation is an attempt to present an explanation of the poet's choice of this myth in particular, and of the treatment that he gives it. It is not a mere myth; it is a situation with an individual significance. Its occurrence in a context which relates implicitly to Catullus' personal life is suggestive. Catullus might have expected his reader to understand for himself the significance of the story. The possibility which suggests itself is that the Ariadne story springs from an experience that touched deeply his feelings. Lesbia's infidelity was the reason of intense and lasting grief, and this might be why he wrote the Ariadne story. My focus throughout will be on the way the poet identifies himself with Ariadne, due to bitterness caused by the rupture with Lesbia.

Despite the fact that the myth of Ariadne displays the dominance of the male over the submissive female, for tradition has already decided that Ariadne is the negative role, yet it is the very story to which I have turned for evidence of Catullus' feminist thought. The story exemplifies the established notions about how women are supposed to think, feel and react. Ariadne conforms to the classic female pattern of powerlessness. It was not the poet, but the ancient male-oriented cultural concepts that reduced the heroine to subservience. The traditional reading of Ariadne as a conventional victim of Theseus states that her condition as a woman determines her fate.

Meredith Powers, in his study *The Heroine in Western Literature*[36], discusses the idea that, in mythology, women who remain figures in the central narrative play supporting roles in the stories of heroes. In his long and illuminating introduction to his work, he states that "The absence of a discernibly autonomous heroine is disturbing, but a cursory review of Greek mythology suggests there were only limited possibilities for women. Neither Theseus nor Odysseus would have accomplished much

Catullus (64, 68 &70) which -to my mind- lend themselves to comparison with contemporary literary feminist criticism[29].

My study of a male-authored Latin text is not just a case of seeing women through male eyes, otherwise it will be a study of culture dominated by men, which I extend to a new dimension, with a man identifying himself with a woman, which is very fascinating especially in a patriarchal system. When a man identifies with the female self, this is a social and political issue in terms of power relations between the sexes[30]. What strikes me is that this situation or pattern of thought does not form a prevalent attitude in Roman culture.

To appreciate Catullus' ideas it is better to take note of their contexts and the sentiments which underlie his poems. All we know of Catullus' life is what we may gather from his own poems. An important question leaps to mind: what does the female mean in Catullus' poetry? It is necessary to analyze the place of the female in his poetry. The female dominated Catullus' poetry. He had a strong sense of his lady (Lesbia). She motivated his poems in a way that they became woman-centered writings. Lesbia exercised a wonderful power over him, but she was not in love with him and gradually turned away from him. Eventually after the breaking of their relation. Catullus became the tormented deserted lover. This invites comparison with the representation of the female in the myths which provided material for Catullus' poems.

In poems 64 and 68, Catullus, as a disappointed lover, identifies himself, under the guise of symbolism, with female characters from mythology[31] (the deserted Ariadne, the tormented widowed Laodamia, and even the tolerant Juno) in a way which requires that the reader's imagination work in co-operation with the poet's to understand the personal situations for which the myths have been substituted and to grasp the poet's ideology through implications. I shall develop my discussion in accordance with my readings in feminist literary criticism. Of importance to my purpose is the exchange of sexual roles.

I shall start with poem 64. It contains two themes:

(1) The marriage of Peleus and Thetis (1-51 and 267-383).

(2) The desertion of Ariadne by Theseus (52-266), which is introduced in an Alexandrian manner by making it the subject depicted on the bridal coverlet of Peleus and Thetis.

In a previous work on Catullus 64[32], I have already shown the Alexandrian character of the poem, discussing matters of structure, style and form. But in my discussion of the Alexandrian elements in 64, I failed to consider the personal implicit voice of the poet which provides one of

power structures[23]. Feminists have been concerned with the power relations between the sexes[24]. This applies to the patriarchal system in which male dominates over female. Feminists are interested in sex roles and their representation in literature[25]. Hence feminist theory is relevant to the study of the power relations between the sexes in Catullus' poetry[26].

The geographical identities of the two major schools, then, indicate their place of origin, but still interests and ideas have been shared by feminists of three countries; they treat similar problems from different perspectives. A feminist critic is free to use whichever theory relevant to her ideology and politics. I shall try to apply this awareness of feminist literary criticism to my reading and evaluation of Catullus' poetry as my case in point. Adopting feminist literary criticism in the analysis of Catullus' poetry has a twofold importance:

(1) Feminist criticism can show us one sort of Roman culture and concepts.

(2) It shows us Catullus' poetry in a new light.

My reason for a male-poet's inclusion in feminism may not be self-evident, because such criticism dwells on women, calls attention to their writings, describes their achievements and undermines male ways of seeing. It does not emphasize male contribution as positive, however admitted. So Toril Moi, the distinguished feminist critic, is my starting point[27]. I would like to quote two statements from her enlightening 1986 essay[28], because they have a direct bearing on the approach I have taken to Catullus' poetry:

(1) "It is, for example, often assumed that the very fact of describing experience typical of women is a feminist act. On the one hand this is obviously true, since patriarchy has always tried to silence and repress women and women's experience, rendering them visible is clearly an important anti-patriarchal strategy". p.207.

(2) "men can be feminists-but they can't be women, just as whites can be anti-racists, but not black". p.208.

The poetry of Catullus is one example of this method in practice. Allowing this perspective, and considering the evidence from Catullus' poetry, it is possible to speculate on the poet's conception. So the second part of my study is to analyze some representative poems of Catullus, for which I suggest a feminist reading. Poems 64, 68 and 70 reveal the poet's conception, they are the most complete expression of the attitude I will be discussing. There are certain points of contact in all three poems of

the patriarchal society that had hindered women from realizing their aims[10]. Simone de Beauvoir, "The mother of modern feminism", wrote *Le deuxieme sexe* (1949), translated as *Nature of The Second Sex*[11], which is considered an important landmark in the evolution of feminist criticism. She questioned the whole position and role of women in society, investigating the origin of female submission to men, and the dominance of men. She presented her critical views on considering women the "other" to men, a negative "object" with men as the dominating "subject". She also examined the representation of women by male writers.

Although feminism has become so complex, there are two major schools of feminist thought: the Anglo-American and the French[12]. I would like to provide a simple summary of the two different approaches used by feminist critics in both schools, because the classics can fit into these two approaches, and classicists can gain benefit from each school:

(1) Anglo-American feminist critics have addressed themselves to the thematic studies of writings by and about women[13]. They have tended to focus their attention on reviewing the great works by male writers, rereading literary tradition in a revisionary way[14].

(2) French feminist critics have been concerned with the theory of the role of gender in writing, and women's relationship to language, critiquing masculine-dominated language which, reflects masculine ideology[15], that is the phallogocentric discourse[16]. French feminists struggle to create their own language, freeing themselves from this discourse.

Feminists differ now among themselves in some critical priorities, but still there is a common ground and there are basic concepts shared by them:

(1) Feminists have insisted on the dominant patriarchal power[17] so far in history. They see western culture as essentially patriarchal, that is to say dominated by men. The female is subordinated by the male and defined as an "other" to him[18]. Patriarchal ideology pervades literature as well[19].

(2) The second concept shared by feminist critics is that of gender as a cultural and social construct[20] due to patriarchal ideology. Old literary criticism did not take gender into account. In recent years, literature is gendered and becomes a medium in which gender ideologies are discussed[21]. Feminists prove that even literary criticism has been gender-biased[22]. It is not, then, a matter of simple concern with gender, but concern, on the feminists' part, with sexism and patriarchy with all their connotations. Gender studies are concerned with male and female texts, with questions of masculinity and femininity, sexual difference and sexual

in feminism has been considerable because the literature of the past is a case in point for women's oppression and marginality. Hence Catullus' unexpected depiction is both interesting and calls for consideration.

No discussion of feminism, and no feminist scholarship, would be complete without at least perception of the role of women in antiquity. Over the past twenty years feminists, whether classicists or non-classicists, have successfully developed the study of women in antiquity, adopting historical and social approaches in their quest for origins of western culture and of western attitude toward women. So feminists can go hand in hand with classicists. The classics can be more and more a focal point for future feminist scholarly inquiry. I do realize that there is a need for a new feminist approach to Roman poetry, focusing on a single text instead of directing discussions and studies to antiquity and its culture as a whole. Catullus' poetry I suppose offers itself as a record and analysis of male feminist vision.

My analysis is preceded by an introduction which presents briefly the history and principles of feminist literary criticism. My point here is not to try to present a contribution to feminism, but to present an introductory word to help understand the aim of my present paper.

As a way of beginning this exploration, and given the diverse nature of the studies that fall under "feminist literary criticism", with respect to the definition of this term[(3)], I select two of the most illuminating ones. Feminist literary criticism in its simplest definition means "any writing about women from the point of view of women". "It is an attempt to describe and interpret (and reinterpret) women's experience as depicted in various kinds of literature"[(4)].

Late in the 1960s feminist criticism began to be known, it had a political nature, for there had been almost two centuries of struggle for women's rights[(5)]. Up to now feminist literary criticism continues to be associated with political feminism striving for freedom and equality[(6)].

In addition to feminist politics, feminism has entered literary studies as a critical discourse[(7)]. Feminists criticise, even severely decry the literature written by men, for they depict women as marginal and submissive, and as sexual objects. I quote Abrams' statement which is significant to my argument: "A major interest of feminist critics has been to reconstitute all the ways we deal with literature so as to do justice to female points of view, concerns and values"[(8)].

Both Virginia Woolf (1882-1941) and Simone de Beauvoir (1908-1986) were two of the most important precursors in feminist criticism[(9)]. In addition to her novels, Virginia Woolf had her influential writings on

Catullus And Feminism
An Interpretation Of Latin Poetry In The Light Of Modern Literary Critical Perspectives

Magda El-Nowieemy

Classical studies are now undergoing a transformation: different modes of approach and evaluation are being applied to them. Traditional classical scholarship is now over, the classics are being viewed differently from the way in which they have conventionally been considered. Although a great deal of analysis of classical literature has already been done, there is, I suppose, much more that awaits exploration. There is every reason to think that classical literature can be given a new focus.

My purpose in this paper is to present a modern critical approach to Latin poetry , to demonstrate thoughts on how we can read a Latin poem in the light of modern critical theories and so to prove that it is possible to bridge the gap between antiquity and modern culture, to reread classical literary texts in new ways. I have limited my focus in this study to Catullus' poetry. There are possibilities for feminist and gender studies in his poems. Hence I adopt feminist theory as a critical perspective that enables me to look at, reexamine the Catullan text. My study is divided into two parts: first, the definition of feminist literary criticism as a theoretical question and the ideology underlying it; second, the application of feminist critical perspective to Catullus' poetry. I depend on the rich work in feminist thought(1) because I believe that feminist criticism could open up possibilities for cultural and social dialogue between past and present. Feminism is now recognized as a mode of analysis in many disciplines: history, anthropology, philosophy, literature, etc.

There is a great deal of mutuality between feminist criticism and the classics; they illuminate each other(2). I should expect feminist criticism to cast a new light on our understanding of classical literature and of Roman poetry in particular. It can illuminate the classical texts in new ways; at the same time, the classics provide a rich material for feminists, and lend depth to their approach. My present contribution goes well with the feminist trend toward interdisciplinary studies as an attempt to reach an understanding of how women have been represented in literature, a crucial point in feminist eyes. The role of classical literature -in particular-

Bibliography

Beale, Howard (1956), *Theodore Roosevelt and the Rise of America to World Power.* Baltimore: Johns Hopkins.

Clifford, James (1997), *Routes: Travel and Translation in the Later Twentieth Century.* London, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari (1972), *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia,* (trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane), New York: Viking, 1983; repr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari (1980), *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia,* (trans. Brian Massumi), London: Athlone Press, 1988.

Ghosh, Amitav (1986), "The Imam and the Indian," *Granta* 20 (Winter) 135- 46.

Giddens, Anthony (1990), *The Consequences of Modernity.* Cambridge: Polity.

Grossberg Lawrence, Cary Nelson and Paul Treicher (1992) *Cultural Studies.* New York and London: Routledge.

Habermas, Jurgen (1981), "Modernity vs. Postmodernity" *New German Critique* 22.

Habermas, Jurgen (1987), *The Philosophical Discourse of Modernity.* Cambridge: Polity.

Hall, Stuart (1991a); "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity in King 1991.

Hall 1991b, Stuart Hall, "Old and New Identities, Old and New Ethnicities" in King 1991

King, Anthony D. (1991), (ed) *Culture, Globalization and the World System* London: Macmillan.

Smith, Adam (1716) *An Enquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* - ed. Edward Cannan, New York: Modern Library (1994).

Spybey, Tony (1996), *Globalization and World Society.* Cambridge: Polity.
Turner, B.S. (1990), *Theories of Modernity and Postmodernity* London: Sage.

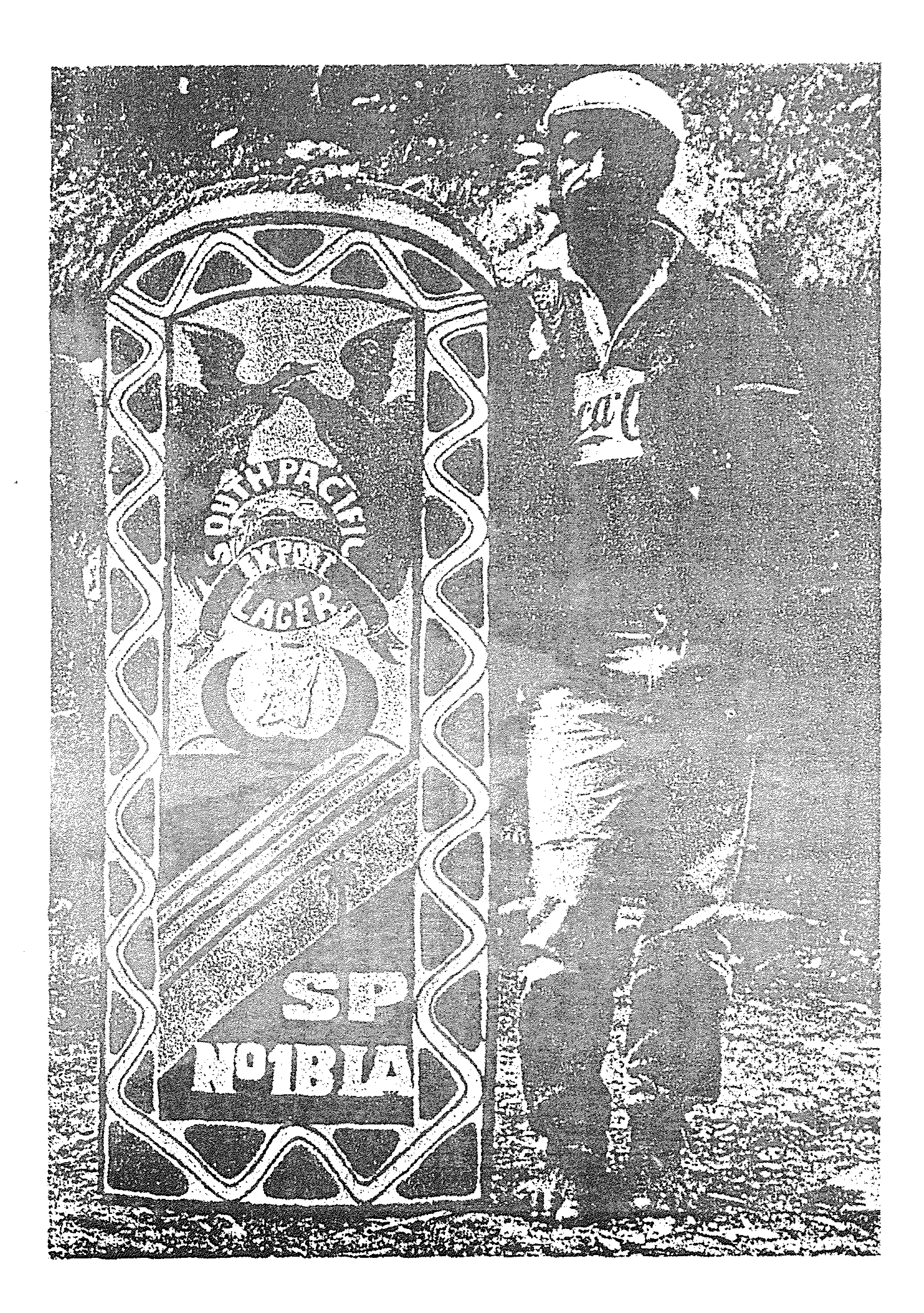

Welcome to Tamworth
Country
Music
Capital.
Coke


COUNTRY COLLECTION
OPEN 7 DA

THE LEGENDARY
TOM JONES
OPEN TO ALL AMATEUR MALAYSIANS
18 YEARS AND ABOVE
1ST HEAT · 5/9/97
2ND HEAT · 12/9/97
3RD HEAT · 19/9/97
FINAL · 25/9/97
ENTRY FORM CAN BE OBTAINED
FROM THE HOTEL
CLOSING DATE 1ST SEPT.'97

REGENT
Cinema

Welcome to Tamworth
Country
Music
Capital


SOUTH PACIFIC
EXPORT
LAGER
SP
No1 BIA

sentence of the law" (Grossberg et al 56). Bhabha's purpose was to point to the importance of "affective writing" in theoretical discourse. But we may see in the political agency outside liberatory rhetoric, outside the law, a model of the liberatory function of the ordinary appropriations of local subjects.

It may be the quotidian which retrieves politics from the postmodern condition. Rather than a centreless hybridity, all these acts demonstrate that the global, which is itself the product of imperial history, may be subject to the same range of local transformations as colonial discourse. It is precisely in the analysis of these transformations that we may discover the utility and value of post-colonial analysis to the apparently amorphous ubiquity of global culture.

identity as a resort. Here we find a specific, ironic appropriation of a globally recognized icon to assert local identity: a white T-shirt on which is written in red lettering in the style of "Coca-Coia" advertisements, the message -- "Coogee, Its the real thing." A local suburb appropriates a globally recognizable slogan for the most widely consumed soft drink in the world to promote *itself*.

This is not as concerted a program of identity formation as Tamworth's but it is nevertheless a clear sign of the appropriation of the global for local purposes. But asking where the agency is located in this representation is a difficult one. Read as a text we can see a mimicry in which, after Bhabha, one may or may not see 'menace'. But the agency of its production is, I would suggest, palimpsestic at the levels of design, manufacture, marketing, purchase and wearing. Without going into an economic history of this T shirt we can say that all these layers of intervention build upon, interact with, and quite possibly transform one another. People may wear this for various reasons, but I wear it explicitly to signify the function of local agency in appropriating global images. Curiously, it is in the very recognizability of the global image that the identifying irony of the message is so clarified.

All these images may seem ludic or superficial and a long way away from the political function of post-colonial resistance and identity formation. But a comic example like the Coogee T-shirt still negotiates the same questions that traverse all political engagement with cultural dominance: is such an interpolation simply an acceptance of oppression? Does the irony of engagement signify agency? Are the aggregated cultural meanings any less authentic for their provenance? My point is that it is in the quotidian, with all its multi-faceted richness and exorbitant triviality that identity formation occurs, it is in the everyday that the hybridized power of mimicry receives its greatest effect.

After discussing how Roland Barthes discovers speech outside the sentence in a gay bar in Tangiers, Homi Bhabha remarks that it is "one of the salutary features of postmodern theory to suggest that it is the disjunctive, fragmented, displaced agency of those who have suffered a sentence of history -- subjugation, domination, diaspora, displacement -- that forces one to think outside the certainty of the sententious. It is from the affective experience of marginality that we must conceive of a political agency of empowerment and articulation, a strategy outside the liberatory rhetoric of idealism and beyond the sovereign subject that haunts the "civil

kind of fetishization of other cultures, or of the elsewhere, or of the image and figure of travel." (114). This idea of the "fetishization of elsewhere" is a compelling one but like most responses to the link between global economy and the third world is inclined to see the local subject as a captive of dominant forces, overlooking the actual complexity of the T-shirts significatory possibilities and also the possibilities of agency which exist in the appropriation of the sign value of the T-shirt.

The fascinating thing about the T-shirt is its protean adaptability to different functions of representation. Take an image of a T-shirt worn by a young girl in PNG, in the same village on which the Paradise exhibition is based. The T-shirt is itself a satiric rendition of the irresponsibility of local, mainly expatriate bureaucrats. But worn by her it has a particular sign value as a symbol of possible social rebellion, gendered resistance and personal assertion. In the aural tapes which accompany the exhibition an elder rails against the behaviour of young girls who do not wear traditional clothes and wear their billums over their shoulders rather than over their heads. In this case, like the beer label shield, the representation is emptied of content but not so much re-filled as overlaid with subsequent uses, layers of content which are identified much more organically with her role in the village.

The fact remains that in places as various as Bombay, Lagos, or a PNG village, the overt inscription of the T-shirt, which in a capitalist economy is assumed to be equivalent to its sign value, being the message which accords status or group identity, may be completely disregarded. This is not because it operates as a generalized sign of modernity, but because, like the linguistic sign, the image may have complex layering of meaning functions. Replying to Bhabha, Clifford mentions the Kanak militant in a Tarzan T-shirt or the Lebanese militiaman in a Rambo T-shirt. "Is this a fetishization of other cultures?" he asks, "or is it a way of localizing global symbols for the purposes of action" (114).

The strategy of irony is an important one in all these appropriations and sometimes the irony specifically appropriates the very global nature of the representation, not so much for 'action' as in these military functions but for a more satiric process of identity formation. Take the case of Coogee, a Sydney beach which has since the last century always had an uneasy relationship between its working class suburban identity and its

see the relationship with modernity in most Third World states we can see that this can be a political way of reorienting the patterns of consumption which contribute to global culture. Clearly, a deeper investigation of the agency involved in the conception and presentation of Tamworth as the Capital of country would have to examine, who made particular decisions at particular times, who organized funding, how ordinary people in the population see the idea. Has the signification of country music been emptied of content in the way that the PNG shield had been, or is it a more overt and aggressive interpolation of the global music landscape?

Whatever such an investigation might yield we can be certain the machinery of appropriation and interpolation would be extremely complex. But I want to suggest a link between individual agency and local outcomes in the concept I will term "palimpsestic agency." If, for instance, individual subjectivity is constituted by discourse or ideology to some degree, how does the agency of the subject operate within it? The idea of palimpsestic agency accommodates the limitation of subjective intervention, suggesting that individual actions may or may not constitute acts of personal or cultural assertion, but the extent to which they do so depends upon their interaction with, their layering upon, other acts of representation. Such acts constitute the subject as agent by virtue of their enabling contiguity with other acts.

The medium which seems to demonstrate this extravagant openness of representation to local or personal significance is the T-shirt. The T-shirt is possibly the one item of clothing which asserts, more strongly than any other, the dominance of sign value over use value. Its utility as clothing is well attested globally, but its reason for existence almost seems to lie entirely in its value as a sign. The question of the T-shirt as a sign of the global dissolution of barriers of distance and identity is raised by Homi Bhabha in a discussion at the Cultural Studies Conference in 1990 (Grossberg et al 1992). Commenting on Clifford's theory of travel, Bhabha suggests that the T-shirt focuses the principle of global hybrization as an impossibility to move, rather than travel, and a compensatory act which prevents circulation and movement. He gives as examples the Urbana, Illinois or Harvard T-shirts seen on the streets of Bombay, or of particular kinds of sunglasses, or television programs or music, which operate as images of travel, and elaborate around them "a text which has not to do with movement and displacement, but with a

a musical style, but about the appropriation of images of musical representation.

The ironic declaration of Tamworth as the capital of country is something which has clear tourist motivations -- how could this nondescript country town be the capital of anything? But such a claim deconstructs the notion of a capital, the notion of centrality itself. The consumption of a genre of American music might again be mistaken to represent the operations of a simple top down western neo-colonialism, represented in the Coca Cola emblem. Yet the music is consumed globally and its globalism is accentuated by the sponsorship of a Japanese Car company which may be detected from a sign further down the road.

What might strike us about this sign and the act of identification it metonymizes is its apparently extremely unpolitical nature. Indeed, its statement seems, at first glance, to be the essence of triviality and commodification. But what we may detect in this text is the signs of a process which is quite political in its engagement with global culture and global economy. We see this demonstrated in a different way by the giant guitar seven kilometers out of town [fig. 5] which operates as the antitheis of monumentality. Monuments are the sites *par excellence* of the state's sanctification of history and of its ordering of national representation. Every country town in Australia, for instance, has an Anzac memorial, a monument to the Great War on which are inscribed the names of the towns sons (very few daughters) who gave their lives to sanctify the nation. The state sponsored memory of a national past aims to affirm the righteousness of a national birth even its divine election.

I want to suggest therefore that the identity construction of the capital of country music is political in its contestation of national monumentality, its counter monumentality, and its adaptability in utilizing global images of a western music form. The image and the object do not monumentalize a national past but construct the focus of a local future, one that constructs local identity out of the discourse of the global. It is this element of disturbance of the hegemonic which invokes the political implications of Tom Jones in Penang and the Country Music Capital, even when direct political intent is absent. The political potential lies in the manifest agency of the local.

Such self advertising does not exist outside the movements of global capital, but reorients those movements in terms of local needs. When we

bar called "Ziggy Stardust's" on Koh Samui. Despite the hegemonic impetus of globalism, the identity of global culture is itself hybridized, circulating and transcultural. This text shows us firstly that we cannot see the relationship of a dominant west and the third world as a simple function of the downward pressure of neo-colonialism. Not only is this modified by the circulation of popular images represented in these signs, but we can conclude that indeed this circulation is itself globalism, this constant interchange between the 'local' and the 'global' is itself the key to the transcultural process of globalization.

Tamworth, Country Music Capital.

The next visual text is a palimpsest of a different kind, one that depicts the historical reality of a settler colonial society. This is a sign found in a town of 22,000 people on the New England Plateau in central NSW. Like most rural towns Tamworth has had a history of vulnerability to weather changes inducing drought and flood, and the variation in prices of global commodity markets, particularly in wheat, beef and wool. Also like most rural towns Tamworth is a conservative, monarchist and nationalist community from which most young people leave to find work in the cities Newcastle and Sydney. But Tamworth has managed to provide a resonant example of local engagement with global forms. Tamworth has come to focus its own identity on the annual country music festival, constructing an image of its own identity by appropriating an American form of music -- country music -- as a sign of its own difference (figs. 3 and 4].

The sign is on the side of a cinema called the Regent, built in a 1930s art deco style. The name "Regent", like the names of surrounding hotels, the "Royal" and the "Imperial" signify the depth to which the imperial naming process has penetrated into ordinary popular culture in both the country and the city. But the imperialism of the Regent and the globalism of the Coca Cola emblem on the sign are bound together by the modernity, (albeit a faded modernity) of the art deco architecture. Yet within this palimpsest of imperial and neo-imperial hegemony is a sign of identity construction and appropriation which represents metonymically the agency of the local community interpolating itself into global forms of hegemonic dominance. Nothing is more adaptable to local conditions than popular music. The contemporary history of such music has been a constant narrative of appropriations and local uses in the constitution of local identity. But here we are not talking about the local appropriation of

proceed through processes which engage dominant images and forms in sometimes quite ambivalent ways. Without examining the cultural history in which these texts are embedded, without knowing the specific processes, the individual decisions which led to the conception and erection of these signs, they may be read as *metonymies* of identity construction.

The first text [Fig. 2] is a startling and almost disorienting billboard in Penang, Malaysia, advertising a Tom Jones song singing competition. The phenomenon of pop idol Tom Jones is already a complex one before it reaches Penang. His Welshness, the myth of his singing representing the melodic tradition of the Celtic fringe of the United Kingdom, compromises the notion of the singer's simple signification of "Western music." Before Tom Jones gets to Penang the music and the image has already been transformed in a particular way. When we discover Tom Jones in Penang we see that the competition is not for tourists or westerners, but for "all amateur Malaysians 18 years and above."

"What exactly is being consumed here?" we ask ourselves. What exactly is the representative status of Tom Jones in Penang? The format of the competition derives from the tradition of Karaoke, a Japanese form which itself has had a meteoric rise in popularity in bars throughout the world. But consider the sponsorship of the competition by a Danish brewery and what appears to be a local Chinese firm of chartered accountants. In such a text cultural stereotype finds little purchase, not only because of the palimpsesticO nature of the image but because consumption itself, the location, the purposes and meanings of the consumption operate in a mode of ironic reconstitution. The text disrupts our sense of the movement of genre, of the 'rightness' of certain images in certain places. But it also disrupts our ideas about cultural authenticity. Our immediate reaction to this sign may well be that it is a classic example of cultural pollution, just as it might be when we consider the way colourful plastic has become an essential component of the *authentic* Highland head-dress. But what does pollution or adulteration mean in the context of the fluid and free-wheeling appropriations of local culture? This disruption and transgression is itself a disruption of stereotypical notions of cultural identity. But curiously it is a disruption already enabled by the displacements of global culture.

This sign announces a competition which already exists in a hybridized context. One of the most popular bars in Penang is a reggae

What is the specific function of the pattern and colour being incorporated into the shield? Beer itself has a peculiar place in these villages, because a party which supplies plenty of SP Lager is a sure sign of a 'bikma', a man of influence and power, and so the signifier of the shield is an incorporation of an advertising design into the culture in a particular way. But this incorporation is also deeply ironic because the enlargement of the beer sign and its inscription on a shield locates it far from its function as advertisement. The decoration of a shield in this way employs what to the maker of the shield is an exotic, colourful and complex design in such a way as to *empty* the representation of all content and *refill* it in a way that asserts its local and cultural function. Far from being a slavish advertisement for South Pacific Lager, the shield confirms the endless appropriability of signification. Like the PNG writer who writes in English to produce a decolonizing text, the maker of the ceremonial shield demonstrates in a visual way the power of the local society to appropriate the signs of global commodity production for a specific confirmation of local identity. The political, cultural and economic features of global culture traverse at some point the critical plane of representation.

By appropriating strategies of representation, as well as strategies of organization, communication and social change through access to global systems, local communities and marginal interest groups can both empower themselves and influence those global systems. Although choice is always mediated by the conditions of subject formation, the *belief* that one has a choice in the processes of changing one's own life or society can indeed be empowering. In this sense the appropriation of global forms of culture may free one from local forms of dominance and oppression or at least provide the tools for a different kind of identity formation.

Two texts: "Tom Jones" in Penang and "Tamworth: Country Music Capital"

I want to look at a number of other visual texts which in different ways show important features of the link between the local and the global. Clearly, simplistic ideas about neo-colonialism run the risk of failing to take into account the agency of consumption. And what we discover is that consumption is the beginning of a process of agency which begins to transform the categories of the dominant.

These texts reveal two things: first, that globalization disrupts internal histories of genre, relocating the narrative of that history spatially as well as culturally. Second, that the agency of identity construction may

"we" the western producers and definers of culture are the actors while the local villagers are the passive recipients of syncretic culture, is itself profoundly imperialist and centralizing.

Clifford's analysis suggests rather that this hybrid complexity is a sign of a constructive cultural evolution. However, his interest in this is the nature of museums, and the inexorable way in which this exhibition reveals the boundary between the 'traditional' and the modern dissolves in the complex activities of daily life. What we find in this village is a transgression of the very principles on which modernity itself is distinguished from the 'pre- modern,' 'traditional' or 'primitive' culture. But what about the agency of the users of these commodities? What are they doing, for instance, when they come to regard colourful plastic as an 'essential' feature of a traditional headdress?. This analysis fails to ask, or to ask clearly enough, what exactly might be the nature of the agency involved in the appropriation of images, commodities, materials, ideas, which represent both colonial and global dominance.

This ambivalence opens up in an aporia in Clifford's text when he uses the word 'permit'.

> Change in the New Guinea Highlands is not portrayed on a before/after axis, with a "traditional" baseline preceding the arrival of "outside" influences. Rather, we are thrown into the midst of transformations. Modernity's effects are immediately and dramatically registered in the diverse commodities of the trade store. An influx of new wealth *permits* the Wahgi to compensate battle deaths, to make bride-wealth payments (154).

This very astutely undermines the distinction between modernity and primitivism. But the word 'permit' causes us to wonder what the act of consumption means in this context. Is the word "transformation" a noun or a verb? Does modernity "permit" the confirmation of traditional verities or does it "enable" New Guinea Highlanders to employ modern means to constitute their cultural identity. It seems a very small distinction but it is critical to understanding how individuals locate themselves in modernity. What is happening, for instance, when a man uses a beer label as the model for the decoration of his shield? [fig 1].

Is this a sign Of an enslavement by capitalism, of the insidious power of advertising, a sign of the capture of traditional society by the forces of commodity production? What is the function of beer in PNG society?

The interaction of culture, globalization and post-colonial transformation hinges on the febrile and contested issue of identity, and identities are constructed in a globalized world by a continual process of interaction, appropriation and change. How global forms of representation are engaged by local communities forms the focus of much recent discussion of the phenomenon, and this is where post-colonial discourse becomes useful. If globalism is not simply a result of top-down dominance but a transcultural process, a dialectic of dominant cultural forms and their appropriation, then the responses of local communities become critical.

The appropriation of language in post-colonial writing is just one of a range of commodity and image appropriations in colonial societies. James Clifford speaks of a museum display in London of a New Guinea Highland Village called 'Paradise.' Paradise is a term which is, in this context, deeply ironic, because it is the cliché which most regularly represents the exotic otherness of the primitive. In the context of this exhibition, a complex, hybrid mixture of 'traditional' and received artifacts, the term is itself deconstructed. The exhibition includes a replica of the village's general store:

> The store, beside a hand-operated coffee mill and a coffee tree, is made of corrugated iron and wood. Through a window and a doorway, you observe: "PARADISE Kokonas"; "Bik Pela /SPEARI coarse cut / tobacco sticks": Coke bottles, shirts on hangers (the most visible one bearing a "Los Angeles County Sheriff" patch); printed cloth --"PNG" "Jesus..." tropical scenes; :"Cheese flavoured / TWISTIES/ Baim nau"; mats, pots, spices' "HIGH MOUNTAIN Instant Coffee"; mirrors, hats, acrylic yarn, sradines, tea, rice, sugar, batteries, cassettes, hair dye ... Paradise (Clifford 1997: 148).

The hybridity of this general store is an evocative sign of "the postmodern" to most commentators. It is as if this "inauthentic," destabilized representation of the meeting of globalism and Highland village is a sign of the world wide influence of a postmodern West. In Stewart and Shaw's *Syncretism/Anti-Syncretism* they suggest that "we have recently acquired an englobing appetite for the irony of apparently incongruous cultural syntheses," and conclude that in "our enthusiasm for deconstructing synthetic traditions we may have invented another kind of intellectual imperialism" (180). But who are "we"? The assumption that

cultural 'location.' How then can post- colonial discourse provide models for understanding the engagement of global culture by local communities, and what kind of models are they? The key to this, I want to suggest, is the principle of transformation, which distinguishes itself from a simple binary structure of oppositionality and can be seen to be a key feature of post-colonial societies' conversion of imperial discourse into various identifying local discourses.

The model of literary writing, which appropriates the dominant language, transforms it, and employs it as an evocative medium of cultural representation, is a supreme model of post-colonial transformation. For it demonstrates that resistance, and the agency of the local, is most powerful when it is transformative. Indeed post-colonial transformation is, above all, a concept of agency. By taking hold of writing itself, whether as novel, history, testimony, political discourse and political structures, interpolating educational discourse and institutions, transforming conceptions of place, culture even economics, the post-colonial subject unleashes a rapidly circulating transcultural energy. Whereas 'development' acts to force the local into globally normative patterns, 'transformation' acts to adjust those patterns to the requirements of local values and needs. It is this transformative energy of post-colonial textuality, the appropriations and reconstructions of cultural subjects rather than the actions of academics which are transforming cultural discourse.

Post-colonial transformation operates in various ways in culture. but particularly in the anxious and volatile interactions of mass, folk and popular culture. If folk culture, in its traditional form, largely disappears, or becomes suppressed, with the spread of modern media, the same cannot be said for popular culture which demonstrates an energetic tendency towards localization. Popular culture has often become the mode of a transformation of mass culture, in much the same way as local writing transformed the ideology and assumptions of English literature in colonized societies. But popular culture becomes critical in the engagement of the global by the local because it is already devoid of that deferential hierarchisation which attends the production of literature. In this respect the protean and adaptable power of the visual image and of music become marked (see Hall 1991b: 27). The question remains whether this consumption of western advertising, music and other forms of mass culture represents the simple operation of neo- colonialism?

production, mass communication and mass consumption. During this century these have spread transnationally, "drawing upon the increasingly integrated resources of the global economy" (Spybey 1996: 3).

Globalism is interesting precisely because it has no obvious imperial center. It is not simply a unidirectional movement from the powerful to the weak, from the central to the peripheral because it is rhizomic and transcultural. Yet its rhizomic (see Deleuze and Guattari 1972; 1980) and transcultural nature is precisely that which links it to imperialism, in which the movements in culture proceed not only two ways but in many ways between dominated and dominating societies. The rhizomic reality of colonial space continually subverts the hierarchical and filiative metaphors of colonial discourse

Globalism has most often been invoked to demonstrate the processes of supra-national movements of capital, transnational corporate power and the diffusion of the global economy. But what is much more complex, interesting, and perhaps difficult to comprehend, is the peculiar phenomenon of *global culture.* For how can a culture be global? Where does it emanate from and what exactly does it mean for local communities? How can they resist it? Should they want to? It is precisely these questions which invoke the energies and interests of post-colonial theory. For I want to suggest that the post-colonial experience demonstrates that the key to the resistance of the global by the self determination of the local, lies not in dismissal, isolation and rejection but more often in engagement and transformation. To put it another way, the act of resistance against the homogenizing force of global culture does not often fall into obvious models of resistance. The diffuse and interactive process of identity formation proceeds in global terms in much the same way as it has in post- colonial societies and it is the model of post-colonial appropriation which is of most use in understanding the local engagements with global culture.

Post-Colonial Transformation - The Local and the Global

To begin to consider the post-colonial approach to globalization, let us settle on a definition of the "local" as a *sub-national* community of consumers. When we speak of the local we speak of a community which operates transversely to, or below the level of those state apparatuses which organize representation in the interests of national identification. It might be a spatial location, but it might also be an ethnic, gendered or

for a global view of the world. We do not need to make a category leap from imperialism to globalism, for not only are both embedded in the idea of modernity, but both hinge upon a hegemonic world view which is captured in the metaphor of colony itself. *Colonia* in Latin is a term for a small farm. "Colony" is related to the idea of farming an area, making it productive, "cultivating" it. This transfers effortlessly into rhetoric such as Smith's even when the political and geographical reality of the colony is not at issue. For cultivation becomes a powerful discursive strategy of imperialism: it has the dual implication of nurture and improvement, of productive exploitation and civilization.

So globalism and imperialism are grounded in a similar discursive orientation towards the world, a similar naturalization of the historical reality of power relations. But there is a specific moment when nineteenth century imperialism transfers from one English speaking imperial center to another and hence transfers from a geographical empire (however diminishing) to a globalization process without spatial boundaries. This defining moment in the movement of imperialism from Britain to the USA may be metonymically represented by Teddy Roosevelt's speech on the eve of his election to the Presidency in 1901.

> It is our duty toward the people living in barbarism to see that they are freed from their chains ... and we can free them only by destroying barbarism itself. Exactly as it is the duty of a civilized power to scrupulously respect the rights of weaker civilized powers ..... it is its duty to put down savagery and barbarism (Beale 1956: 32, 34).

This speech, which perhaps marks the apex of imperialism and the beginning of the USA's serious appropriation of the concept as a policy, confirms the effortless way in which the ideology of imperialism with its huge contradiction of nurture and exploitation, transfers into the twentieth century global economy. For destroying savagery and barbarism means creating consumption, and this is achieved by creating what Adam Smith calls desire.

The key to the link between classical imperialism and contemporary globalization in the twentieth century has been the role of the United States, which enthusiastically assumed command of imperial rhetoric. More importantly, United States society during and after this early expansionist phase initiated those features of social life and social relations which today may be considered to characterize the global: mass

restructuring of time and space became the most powerful discursive tools in the European construction of a modern world reality. These aspects of the modern, and more generally, the idea of the modern itself, remain critical in the operations of globalization.

The concept of modernity is therefore significant in the emergence of colonial discourse. Modernity is fundamentally about conquest, "the imperial regulation of land, the discipline of the soul, and the creation of truth" (Turner 1990: 4) a discourse which enabled the large scale regulation of human identity both within Europe and its colonies. The emergence of modernity is coterminous with the emergence of Eurocentrism and the European dominance of the world effected through imperial expansion. In other words, modernity emerged at about the same time as European nations began to conceive of their own dominant relationship to a non European world and began to spread their rule through exploration, cartography and colonization. Europe constructed itself as 'modern' and constructed the non-European as traditional', 'static'. 'pre-historical'. The imposition of European models of historical change became the tool by which these societies were denied any internal dynamic or capacity for development.

In addition to models of historical change, and the teleological assumptions on which these were based, the cultural energies of modernity were very early directed into economic development. Wallerstein's claim that the world system has been capitalism since the sixteenth century (1974; 1976), leads to the conclusion that capitalism is the economic discourse of modernity, the natural concomitant of European imperialism. Indeed the link between globalism and the imperial dominance of subject nations is clearly articulated by Adam Smith who is perhaps the first globalist. Smith's view of the role of commodities in distinguishing the civilized from the barbarous is deeply embedded in the ideology of empire. For him the social body is a body composed of things, a web of commodities circulating in an exchange that connects people who do not see or know each other. These things make it a "civilized" body. Having an abundance of "objects of comfort" is the litmus test that distinguishes "civilized and thriving nations" from "savage" ones, "so miserably poor" they are reduced to "mere want" (1776: lx). It is trade that has caused certain parts of the world to progress, leaving others (such as Africa) in a "barbarous and uncivilized state."

What we have seen in the example of Adam Smith is firstly how the teleological and civilizing rhetoric of imperialism becomes the rationale

while addressing the increasing importance of social and cultural issues which appear to have global relevance but little apparent connection to the material fact of European colonialism?

This question prompts a radical re-evaluation of the origins and nature of imperial discourse, and hence, of the scope and significance of post-colonial theory. For Globalization has far too often been viewed as historyless, a condition which simply describes the way the world is with little regard for the way it has become. But I want to suggest that globalization did not simply erupt spontaneously around the world as Anthony Giddens seems to imply (1990), but has a history embedded in the history of imperialism, in the structure of the world system of international capitalism, and in the origins of a global economy within the ideology of imperial rhetoric.

The significance of post-colonial theory to globalization studies lies in two areas: first, we cannot understand globalization without understanding the structure of global power relations which flourishes in the twentieth century as a legacy of western imperialism. Second, post-colonial theory, and particularly the example of post-colonial literatures, can be of inestimable benefit in providing models for understanding how the local achieves agency under the pressure of global hegemony.

Imperialism and Globalism

Both imperialism and contemporary globalism are grounded in the discourse of modernity. Both find their origins, their teleology, their ideology and technologies in the rise of modernity itself, both as a specifically European historical phenomenon and a discursive formation. Modernity is generally regarded as referring to modes of social organization which emerged in Europe from about the sixteenth century, broadly represented by the discovery of the 'new world', the Renaissance and Reformation (Habermas 1981: 5). Modernity was seen to be a distinctive and superior period in the history of humanity, a notion which became habitual as successive generations saw their own present as enjoying a prominent position within the modern. As European power expanded, this sense of the superiority of the present over the past became translated into a sense of superiority over those pre-modern societies and cultures which were locked in the past -- primitive and uncivilized peoples whose subjugation and introduction into modernity became the right and obligation of European powers. The emergence and dominance of reason as a philosophical mode (see Habermas 1987) and the radical

Global Culture, Local Identity and Post-Colonial Transformation

Bill Ashcroft

In a story about his travels to Egypt, Amitav Gosh discovers that the male members of an isolated traditional village are as traveled as any metropolitan jet-setter.

> The men of the village had all the busy restlessness of airline passengers in a transit lounge. Many of them had worked and traveled in the shiekdoms of the Arabian Gulf... some of them had passports so thick they opened out like concertinas.

The traditional, rural village as airline transit lounge. It is hard to imagine a better figure for postmodernity, says James Clifford: a new world order of mobility, of rootless histories. Except that this is nothing new, the grandparents and ancestors and relatives of these people had traveled too. "The wanderlust of its founders had been ploughed into the soil of the village:" says Gosh, "it seemed to me sometimes that every man in it was a traveler" (1986: 135).

The paradox of culture which makes itself at home in motion. Clifford's book Routes examines the extent to which practices of displacement "might be constitutive of cultural meanings rather than their simple transfer or extension" (1997: 3). But what interests me here is how individual subjects might participate in such constitutive practices. When we address the complexities of global culture, of the mobility of cultural formations, we need to alert ourselves to the historical, grounded engagement between cultural subjects and those forces within which local identity must be constituted. It is in approaching this grounded political engagement of cultural experience that post-colonial analysis and theory may be of some use.

Post-colonial studies developed as a way of addressing the cultural production of those societies affected by the historical phenomenon of colonialism. In this respect it was not conceived as a grand theory but as a methodology: first, for analyzing the complex strategies by which colonized societies have engaged imperial discourse; and second, for studying the ways in which many of those strategies are shared by colonized societies, re emerging in very different political and cultural circumstances. How can this field be seen to continue to emphasize the materiality of local experience, and the significance of colonial relations

Makaryk, Irena R. (Edit.) *Encyclopedia of Contemprary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, Buffalo, London, Unviersity of Toronto, 1993.

McClintock, Anne. "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Postcolonialism", in *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*. Edit. Francis Barker, Peter Hulme and Margeret Iversen. Manchester and New York: Manchester University Press, 1994.

Mohamed, Abd El R.Jan, "Humanism and Minority Literature: Toward a Definition of a Counter-hegemonic Discourse", *Boundary 2*, No. 3/13, No.1, (Spring/Fall) 1984.

Natoli, Joseph & Hutcheon, Linda. (Edits.) *A Postmodern Reader*. New York: State University of New York Press, 1993.

Ravitch, Diane, "Multiculturalism, E Pluribus Plures", *The American Scholar*, Vol. 59:3, 1990.

Said, Edward, "Orientalism" in *The Post Colonial Studies Reader*.

----------------, "Orientalism Reconsidered" in *Europe and Its Others*. (Edit.) Francis Barker et al., 2vols. Colchester: University of Essex, 1985.

Sartre, Jean Paul, "Preface" to *The Wretched of The Earth*.

Slemon, Stephen, "Postmodernism's Last Post" in *A Postmodern Reader*.

-----------------, "Post-Colonial Allegory and The Transformation of History", *Journal of Commonwealth Literature*, 23, 1988.

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Can The Subaltern Speak?" in *The Post Colonial Studies Reader*.

---------------------, "The Rani of Sirmur" in *Europe and Its Others*, Vol.I.

Tiffin, Helen, "Post-Colonialism, Post-Modernism & The Rehabilitation of History", *Journal of Commonwealth Literature*, 23, 1988.

Works Cited

Achebe, Chinua, "Where Angels Fear to Tread", *Nigeria Magazine*, No. 75, Lagos, 1962.

Bernal, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, Vol.I, The Fabrication of Ancient Greece,* 1785-1985. New Brunswich, N.J.: Rutgers University Press, 1987.

Bhabha, Homi K., "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi" in Francis Barker Edit. Europe and Its Others, 2 Vols. Colchester: Univ. of Essex, 1985.

Ashcroft, Bill & Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen. (Edits.) *The Post Colonial Studies Reader*. London & New York: Routledge, 1995.

De Man, Paul. "The Rhetoric of Temprorality" in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 1971, revised 1985.

During, Simon, "Postmodernism or Post-colonialism Today", in The *Post Colonial Studies Reader*.

Fanon, Frantz. *The Wretched of The Earth*. London: Penguin Books Ltd., 1963.

Gugelberger, Georg M., "Decolonizing The Canon", New Literary History, 22, 1991.

Hanafy, Hassan. *An Introduction to Occidentalism*. Cairo: El Dar El Fanneya, 1991.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.

-------------, "Circling The Downspout of Empire", in *The post Colonial Studies Reader*.

Kaisouni, Mahmoud Abd El-Moneim El, "The Beginning of the Campaign of Forging Egyptian History", *El-Ahram*, 17 July, 1997.

pornography, depravity and flagrant disparagement to all social and religious values. Thus aesthetic values and taste can be protected against the cultural incursion of a Western insurgence which is quite incommensurate with our national cultural identity, and which is even condemned by Western conservatives. Innovative theories have become indispensably needed. As Anne McClintock puts it:

> ...there is some urgency in the need for innovative theories of history and popular memory...a *proliferation* of historically nuanced theories and strategies is called for, which may enable us to engage more effectively in the politics of affiliation, and the currently catastrophic dispensations of power. (p.266)

The cultural hegemony of neo-colonialism has mutilated 'our' culture and 'our' identity. It is time now for 'our' postcolonial discourse to break us loose from the shackles of neo-colonialism, to liberate 'our' culture, to pick up the dismembered pieces and regenerate Osiris.

postcolonial discourse is also aiming at particularism, or reviving world interest in the indemnity or establishment of the identity of individual non-Western cultures. This multiculturalism, this diversity of postcolonial discourse is also inherently counteracting the Western post-colonial homogenization and appropriation of 'other' non-Western cultures, by the adumbration of the identity of each, in the attempt to agglomerate them as a postmodern problematic. On the other hand, the demarcation line between multiculturalism and syncretism must be accentuated, because syncretism is a camouflaged acculturation, or another form of unavouched cultural hegemony. Multiculturalism in postcolonial discourse does not aim to accomplish an undeclared syncretism of diverse cultures in one 'common culture', as the case in the United States for instance, where ethnic groups have long endured the annihilation of their ethnic cultures in the American 'melting pot'. Comparatist postcolonial studies must aim at indicating similarities and differences between world cultures and literatures, but only to establish grounds for dialogic discourses between the nations of the world, without stratifying, synthesizing or syncretizing them.

The regeneration and recuperation of 'our' (on the local and non-Western levels) culture can also be accomplished through the revival of our cultural heritage through academic curriccula, literary production, computer software and mass media. Along with the latest scientific and literary accomplishments, academic syllabuses must incorporate 'our' native cult in its original form, with a simplified version on the corresponding page in order to instil in children and youths a fresh sense of self-esteem and 'filiopietism' (a term unfortunately used by Diane Ravitch in mocking abrogation of a current tendency among ethnic pupils in the States), based on comprehension and appreciation of our mother classical tongue, our Classical Arabic literary masterpieces and our historical role in human civilization. This will inevitably elevate the aesthetic values in young generations and fortify them against the dominant commodifying Western criteria. The role of literary theory must be more positively prescriptive than negatively descriptive. Literary theory must designate a certain aesthetic framework to immune aesthetic values against commodification, an aesthetic framework which only sanctions literary production that is unaffected by such negative Western currents. Literary theorists and cultural authority must create an aesthetic resistance shield whereby literary and artistic production is purified from obscenity,

> Occidentalism aims at the termination of the myth of universality that the West with Europe at its centre represents all humanity, that the history of the world is the history of the West, the history of humanity is the history of the West, the history of philosophy is the history of Western philosophy,... the Western eras are the eras of all humanity, the medieval era is that of all peoples, the modern era is that of all the world. But our medieval is their modern, and our modern is their medieval, the current fall of the West is our rise.

The definition of Occidentalism as a repositioning of the self and the other, and a reversal of their roles as subject and object of study and analysis gives rise to the question of the validity of the reversal of the Manichaean principle that underlies the imperialist racist ideology. Given the territorial expansionist enterprise of colonialism, the Manichaean opposition between good and evil seemed a convenient tactic to establish imperial authority by consent, after imposing it by violence. The set of binary oppositions that stemmed from Manichaeism tamed the resistant will power of helpless natives into an acquiescence to the superiority and dominance of the alleged 'good' culture. The reversal of this Manichaean principle may actually effect a form of vendetta for some of the previously colonized societies that particularly suffered from colonial vandalism and violence, but for the enterprise of Occidentalism it may be less ameliorating. Occidentalism does not seek sheer permutation of subject/object relations. The Fanonian transitive violence could perhaps vent some inferiority complexes and accomplish retribution or justice of a sort, but transitive symbolic and 'epistemic violence' can only foil the target of indemnity and restitution Occidentalism as a postcolonial discourse can procure. The fundamental basis that inspires it invalidates this very policy of Manichaeism and binarism, and establishes instead a more realistic, equitable and objective policy that traces and acknowledges the mutual indebtedness and historical fluctuation of world civilizations from acme to nadir and vice versa.

Postcolonial discourse is primarily preoccupied with the regeneration and rehabilitation of individual cultures that have experienced oppression, denigration, annihilation or assimilation and homogenization through the colonial encounter. Thus by utilizing its decentring and deconstructionist strategies to annihilate binarisms,

American researchers, and there is a concern that for example, the contribution of Black Africa has been undervalued. (p.75)

Western mathematicians and architects have conceded that the architecture of some of 'our' Egyptian monuments reveals a sophisticated mathematical system that is beyond the scope of their comprehension and technological equipment, such as the fact that the sun falls perpendicularly on Ramses II's face in his temple in Luxor only twice annually, commemorating his birth and death. This is only evidence that we need to 'defreeze' 'our' ancient culture, in order to resist Western cultural hegemony, and optimistically, perhaps even to eclipse the mythic Western superiority.

Besides decentring the canon another potential strategy for resisting the current Western cultural hegemony is occidentalism. Occidentalism has begun at the end of the twentieth century to counteract Orientalism, which began in the seventeenth century with the Western imperialist expansion after the goegraphical expeditions. Since Orientalism is only a relfection of Western ideologies and Western consciousness projected on its colonized "others', therefore it is a study of the Orient, through the perspective of the master codes of the Occident. Thus the new discipline of Occidentalism is a reactionary discourse that aims at the reversal of the positions of self and other underlying Orientalism, by studying the other (Occident) through the perspective of the self (Orient), which is a fairly neutral and objective perspective, aiming at the liberation of self from the cultural domination of its other, and at an objective reassessment of its assumptions and ideologies. The Occident is thus becoming the object of research, analysis and critique instead of the subject. The most urgent among the tasks of this postcolonial discourse is to resuscitate the interest in a neutral world history unblemished by the biases and prejudices of the dominant culture, and acknowledging the West's indebtedness to other ancient civilizations, and the inter-relation of points of zenith and nadir in world civilizations. It is essential for Occidentalism to annihilate the fallacy of the centrism of Western culture and history, which circumscribes the history of every branch of knowledge or science by its history in the West, and eliminates the progression and periodization of each individual culture and civilization by homogenizing them into the Western periodization pattern of ancient, medieval, renaissance and modern. Hassan Hanafy says:

At the outset of the twenty-first century, the world must be acquainted with the true 'genealogy' of each area of artistic, scientific or intellectual endeavour and achievement. To cite only a few instances, this paper will concentrate on philosophy and mathematics. Western medieval Scholastic philosophy, for instance, was radically influenced by Islamic philosophy. Hassan Hanafy says:

> The Christian pattern before the Islamic influent was the discrimination between reason and faith, philosophy and theology, the Augustinian pattern of "I believe in order to reason", or Anselm's pattern of "faith in search of reason", which persisted in the dialecticians' conflict with theologians in the eleventh century. Then came Abelard with the concept of Moslem as the Philosopher, the only one who altered that previous pattern to the absolute identification of reason with faith, of philosophy with theology. Since the thirteenth century, this new pattern that shook late Scholastic philosophy to the roots was accepted by Thomas Aquinas, the ideal Christian philosopher, who acknowledged the capacity of natural reason to arrive at truths of faith. (p.205)

One of the deeply ingrained concepts in the world is the neutrality or universality of scientific discourses that deal with abstract truths. But anthropological literature can easily impair that assumption. In his essay on "Western Mathematics", Alan Bishop emphasizes the existence of other forms of mathematical systems for counting and recording numbers, and other conceptions of space governing other geometrical systems than those underlying mainstream mathematics or geometry. The overwhelming hegemony of Western mathematics is attributed to the powerful imperial mechanism of trade, administration and education. Resistance to this cultural invasion is currently underway, in the form of what is known today as ethno-mathematics (which gave rise to ethno-physics, ethno-chemistry, ethno-biology, etc.). Alan Bishop also points out several African countries who have attempted a cultural rebirth by 'defreezing' their own distinctive 'frozen' mathematics. Speaking of one level of resistance to this cultural hegemony of Western mathematics, Alan Bishop says:

> ...[it] is, paradoxically, to re-examine the whole history of Western mathematics itself. It is no accident that this history has been written predominantly by white, male, Western European or

menace is directed at our own identity and not at the colonizer's or his authoritative discourse. This is the most flagrant evidence of how the American-Eurocentric acculturation and cultural hegemony operates. As Fanon puts it:

> ...the native intellectual has thrown himself greedily upon Western culture...At the very moment when the native intellectual is anxiously trying to create a cultural work he fails to realize that he is utilizing techniques and language which are borrowed from the stranger in his country. He contents himself with stamping these instruments with a hall-mark which he wishes to be national, but which is strangely reminiscent of exoticism...the ideas that he expresses and the preoccupations he is taken up with have no common yardstick to measure the real situation which the men and the women of his country know. (p.176, 180)

Within the framework of postcoloniality, these absolutist, universalist and centrist assumptions that pilot Western culture must be revised and analytically sifted before its ideologies can be assumed, particularly when they contradict our tradition and creed, our cultural background, and imperil our integrity with certain schizophrenia. A truly postcolonial intellectual must be able to liberate himself/herself from the cultural hegemony inscribed by the object of his/her investigation, and to fully occupy the subjective position that allows the privilege of reviving old, or generating new forms and theories befitting his/her resistance purposes and carrying the hallmark of his/her cultural identity.

Decentring the canon however, induces a lot more than the indemnification of the distinctive history of each individual 'other' culture and the stripping of Western sham 'humanism' and fraud ideologies, or the decolonization of Western canonical literature and literary theory. Other knowledges and sciences must also be decentred and decolonized. Hybridization as defined by Bhabha in his "Signs Taken for Wonders...", involves resistance through the avowal of the disavowed knowledges. He says hybridity is

> ...a problematic of colonial representation...that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other 'denied' knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority. (p.156)

This perhaps is the greatest intractable problem confronting postcolonial intellectuals who are naturally implicated in the object of their investigation, and as Gayatri Chakravorty Spivak puts it, they must "learn that their privilege is their loss." ("Can The Subaltern Speak?"p.28)

One of the most challenging tasks for a truly non-Western postcolonial theoretical discourse is decolonizing and decentring Western feminist theory and reformulating a new feminist theory that is distinctively "ours". It is almost universally acknowledged among theorists that feminism and postcolonialism are affiliate discourses, whose common goal is the resistance of authority whether patriarchal, racist, ethnic or imperialist. This may apply to Western ideologies, but may not necessarily reflect a universal truth. At the end of the nineteenth century and in the early decades of the twentieth century, feminist movements had honourable goals of enfranchisement, rights of education and self-expression. Today, at the end of the century feminist movements have diverged into subsidiary currents that are founded on purely Western social and ideological issues, such as freedom of sexuality, lesbianism, etc., which would outrage supporters of women's rights (rather than 'feminists', which is a problematic lebel for the researcher) in non-Western cultures, and with which they would scarcely wish to identify. Social problems involving women's rights are indeed numerous in 'our' culture, but their solutions are hardly in mimicking alien social or cultural movements, but in strictly adhering to our own creed's legislations pertaining to the rights of women. Ignorance of our own legislations regarding human (male and female) rights and duties, and the widening rift between social behaviour and those legislations are the cause of 'our' social problems regarding women's rights. Western feminists themselves would envy women of our culture for the numerous legislations that secure them an equitable and dignified social status (such as those pertaining to women's right to an independent financial status; equality in wages; to financial, social and even domestic support by men while maintaining rights of inheritance, etc.), if an unprejudiced and well-informed background of that culture had been accessible to them. Unfortunately, our intellectuals and scholars have inadvertently and indiscriminately assumed that alien cultural phenomenon, feminism, which inspires their creative literary and scholarly production. If mimicry for Bhabha is an agent of menace to the colonizer, and a form of resistance according to Derrida, it certainly fails to effect either in our culture. The

> show that allegorical transformation can also be an effective means of subverting imperial myths...Post-colonial allegories are concerned with neither redeeming nor annihilating history, but with displacing it as a concept and opening up the past to imaginative revision. (p.164)

In his analysis of colonial dominant literature, Abd El R.Jan Mohamed has traced the manichaean allegory that inherently furthers and enhances imperial cultural hegemony. To contravene such hegemony, a counter discursive strategy must be manipulated by postcolonial literatures using allegory, magic realism, irony and intertextual parody, or what Tiffin calls 'canonical-discourse'.

Decolonizing or decentring literary theory involves the absolutist master codes of literary evaluation, which are very often prejudiced, politicized and dogmatic. Chinua Achebe tackles this absolutist, dogmatic criticism in his essay "Where Angels Fear to Tread", where he mockingly describes Western critics' response to African fiction:

> The other day one of them spoke of the great African novel yet to be written. He said the trouble with what we have written so far is that it has concentrated too much on society and not sufficiently on individual characters and as a result it has lacked 'true' aesthetic proportions. I wondered when this truth became so self-evident and who decided that (unlike the other self-evident truth) this one should apply to black as well as white. It is all this cock-sureness which I find so very annoying. (Achebe, 1962, p.6)

One must concede that all the above discursive strtegies, suggested by postcolonial critics, though functionally reorientated, are themselves founded on the dominant Western literary forms and theoretical norms, and therefore, however successfully destructionist these strategies could be of the dominant 'master code', the centre/margin binarism would still persist. For a truly postcolonial discourse to accomplish its ends, it should manipulate this embryonic discursive phase as a springboard to a more independent impetus or thrust for literary and theoretical subjective and particularist creativity, carrying the hallmark of each distinct cultural identity of the 'different' postcolonial societies. For postcolonial discourse to accomplish its resistant and oppositional target it must liberate itself from the very terms it disputes and codes it resists.

parodic repetition of imperial textuality sets itself specifically against the interpellative power of colonialism — a power which interweaves itself throughout colonial societies, making the imperial culture appear referentially seamless and the colonial culture appear radically fractured...and incapable of being "represented" through the imported or imposed structures of transplanted European language. *(A Postmodern Reader*, p.430)

But postmodern intertextual parody as defined by Hutcheon, functions as "repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity."*(A Poetics of Postmodernism*, p.23)

Timberlake Wertenbaker's play, *Our Country's Good* is actually a successful postmodernist and postcolonial fulfillment of both functions and definitions or intertextual parody, whereby Ferquhar's *The Recruiting Officer* is used to decentre and subvert the Western chronically entrenched colonialist and racist mentality, while pointing to the deliberately muted and marginalized 'other' cultures such as that in Madagascar and that of the Australian aborigines.

In his essay "Post-Colonial Allegory and the Transformation of History", Slemon has also emphasized the discursive strategy that contrives agents and actions and even setting to confer a 'literal' level of signification or meaning and imply another correlated level of meaning, signifying another set of agents, events or concepts. In other words, allegory as a sign always refers to another sign that necessarily antedates it. Thus Paul De Man defines it as a "rhetoric of temporality" *(Blindness and Insight*, pps. 187-228), and accordingly Slemon infers that all allegorical writing must inherently involve issues of history and tradition. Slemon also states that allegorical narratives are basically aiming at the redemption or recuperation of the past, either nostalgically because it dwarfs an incommensurate present, or transformatively because the past has become ungratifying for the present dominant ideologies. As for postcolonial allegories, Slemon says in his essay, "Post-colonial Allegory and the Transformation of history",

> By foregrounding the fact that history is not a set of immovable past achievements but a discourse, open, as are all discursive practices, to reinterpretation, post-colonial allegorical narratives

his 'ideal' Utopia. This novel is presumably perfect for a postcolonial unmasking of the logic and ideology underlying the imperialist racist sense of superiority even in the most equitable and tolerant literary production towards 'otherness' in the Western canon.

Decentring canonical literature requires the manipulation of certain literary forms and strategies which unavoidably overlap with postmodernist forms and strategies, as a result of the discursive aims of both discourses. Magic realism has often been singled out as a technical device to further the discursive strategies of both postcolonialism and postmodernism. This formal technique with its combination of the fantastic and the realistic has been accepted by several critics as signalling works that express some form of 'resistance' to the totalization system of the imperial centre. Linda Hutcheon says "it has even been linked with the 'new realism' of African writing with its emphasis on the localized, politicized and inevitably, the historicized. Thus it becomes part of the dialogue with history that both post-modernism and post-colonialism undertake." ("*Circling The Downspout of Empire*", p.131)

Irony is also considered a particularly appropriate trope for postcolonial literatures involving the doubleness of colonial and colonized cultures, because of its inherent quality of double-layered connotative power, whereby the indigenous culture represented in the natives assumes the ancient Greek role of 'eiron', ostensibly performing the role of the inferior entity, yet triumphing over or subverting the 'alazon', the self-deceiving braggart, or the representative of the imperialist superior entity. Linda Hutcheon says:

> ...irony becomes a popular rhetorical strategy for working within existing discourses and contesting them at the same time. Its inherent semantic and structural doubleness also makes it a most convenient trope for the paradoxical dualities of both post-modern complicitous critique and post-colonial doubled identity and history. (Ibid, p. 133)

Intertextual parody is also a postmodern and postcolonial strategy for decentring canonical or dominant literary masterpieces, and invalidating their imperialist and racist ideologies. In his attempt to differentiate between the postmodern and the postcolonial enterprises, Stephen Slemon indicates that postcolonial intertextual parody or a

Discussing the Western misrepresentation of Islam, Edward Said says in his *Orientalism:*

> ...Islam has been fundamentally misrepresented in the West — the real issue is whether indeed there can be a true representation of anything, or whether any and all representations, because they are representations, are embedded first in the language... (p.272)

'Our' distinctive postcolonial discourse must attempt decentring canonical history by producing its own counter historical narrative as a reactionary measure against the symbolic epistemic violence inflicted on 'our' culture. As Fanon puts it:

> The settler makes history and is conscious of making it. And because he constantly refers to the history of his mother country, he clearly indicates that he himself is the extension of that mother country. Thus the history which he writes is not the history of the country which he plunders but the history of his own nation in regard to all that she skims off, all that she violates and starves. (p.40)

Decentring canonical literary master narratives is also an essential measure in the discursive process of postcoloniality. The inveterate racist and imperialist Western ideologies as reflected in master narratives such as *Robinson Crusoe, The Tempest, The Recruiting Officer,* and *Heart of Darkness* are revised, scrutinized and thus abrogated through postcolonial literature(s). The imperialist system of education that imposed such texts on the consciousness of its colonized others has had the deepest dehumanizing effect on them, by constantly depicting the processes of the annihilation and marginalization of their cultures. Among the postcolonial literary works that respond to or resist these dominant masterpieces and the ideologies they reflect are Chinua Achebe's *Things Fall Apart* (versus *Heart of Darkness)*, Samuel Selvon's *Moses Ascending* and J.M. Coetzee's *Foe* (versus *Robinson Crusoe)*, Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* (versus *Jane Eyre)* and Timberlake Wertenbaker's *Our Country's Good* and Thomas Keneally's *The Playmaker* (versus *The Recruiting Officer).* Thomas More's *Utopia* is actually one of the greatest Western masterpieces that attempt any measure of self-scrutiny, but the same imperial logic that it ostensibly catechizes underlies its very establishment as an entity when Utopus usurped land from its legitimate owners to build

involving first: a 'resistance' agenda of decentring the Western canon, decolonizing postcolonial theory, Occidentalism, particularism versus syncretism and 'multiculturalism'; and second: a regenerative, rehabilitative agenda for our own cultural heritage.

The first item on the 'resistance' agenda, namely decentring the Western canon, necessarily involves the master narrative of history. In his "Orientalism Reconsidered", Edward Said says:

> So far as orientalism in particular and European knowledge of other societies in general have been concerned, historicism meant that one human history uniting humanity either culminated in or was observed from the vantage point of Europe, or the West...What...has never taken place is an epistemological critique at the most fundamental level of the connection between the development of a historicism which has expanded and developed enough to include antithetical attitudes such as ideologies of Western imperialism and critiques of imperialism on the one hand, and on the other, the actual practice of imperialism by which the accumulation of territories and population, the control of economies, and the incorporation and homogenization of histories are maintained. (p.22)

One of the most flagrant instances of the incorporation and homogenization of others' histories is the canonical history curricula taught at Western schools today dealing with the Crusades and representing them from a unidirectional, Eurocentric, subject vantage point, as holy missions for the liberation of Jerusalem from the grip of Arab barbarians, or their object/others. The ulterior imperialist motives of pillage of Eastern riches along with the Arabs' consecration of Jerusalem are obliterated from their canonical master narrative of history. This is precisely a process of 'epistemic violence', as defined by Gayatri Chakravorty Spivak in her essays entitled "The Rani of Sirmur", and "Can The Subaltern Speak?", where she maintains that throughout colonial discourse, history is not a disinterested enunciation of facts, but is a process of 'epistemic violence', or a subjective and interested contrived representation of an object, which may have no relation to the reality of that object, as the case with Orientalism, which is entirely based on Western assumptions and perspective.

Though Israel does not geographically belong in the Western cultural centre, it is economically and morally at its very core. The United States media, the greatest international advertising system in the world, is thus being employed to further Israeli interests and to organize its compaign.

> This campaign will persist and intensify and millions of dollars will fund the production of new films in the capital of American cinema aiming to instil this false allegation in world consciousness. And as usual some Egyptologist will appear somewhere in the world who will be enormously paid for a cheap book containing the gist of his intellectual effort to emphasize that the pyramids were built by Israelis under the yoke of salvery and the lash. This will be immediately followed by the Israeli lobby dedicating an enormous budget for funding the publication of millions of magnificent copies of the book, and urging television channels around the world to interview the mercenary author in their famous programmes and to organize international advertising campaings, just like that made for the atheist Salman Rushdy and his book. (El Kaisouni, p.11)

Thus through the manipulation of those neo-colonialist discursive tactics, by forging, muting, appropriating or subverting 'our' history and civilization; by instilling Western values and morality camouflaged with sensationalism and magnificent technological production to compromise 'our' conservative Islamic and orthodox Christian cultural integrity; by waging international advertising campaigns against our Isalmic tradition; and by neutralizing and homogenizing "our" artistic and intellectual achievements, the mutilation of Osiris is accomplished to invalidate any potential resistance or revival of 'our civilization.

III. The regeneration of Osiris:

Postcolonial discourse from a non-Western, non-totalitarian, and unassimilationist perspective has the unavoidable target of establishing identity for each indigenous or aborigine culture/orature (such as the case in Canada or Australia), or the recuperation of an assimilated, muted or subverted culture/literature (as the case in India, Algiers or Egypt). The prospective recuperation of 'our' muted, subverted or mutilated cultural and intellectual heritage can be achieved through an entire programme

> One of the reasons for the machination of utter silence regarding its undeclared sources is the deep racism of European consciousness that denies the existence of all its others and acknowledges only its own self. It is the centre of the world as it leads and controls it. Racism has openly become one of its ideologies in the previous century, either on its own or as a component of other ideologies such as Nazism, Fascism, Zionism or nationalism. Furthermore, all colonial expansion is based on racism as one of its cultural components, along with capitalism. (p.142)*

In the light of this long history of cultural pilfering, it would scarcely be far-fetched to interpret the current Israeli attempt to attribute the glory of building the Egyptian pyramids to Jews. This allegation is not entirely new, it has been unflaggingly reiterated since the forties of this century, and whenever it was voiced Egyptologists all around the world refuted it using unequivocal arguments and historical documents, such as the archaeological discovery of the enormous graveyard south of the Great pyramid near Nazlet El Semman village, which confirmed that the pyramids were built by a hundred percent free Egyptians, instigated by love and faith, throughout thirty years during the months of the great flood. Mahmound Abd El Moneim El Kaisouni said in an article entitled "The Beginning of the Campaign of Forging Egyptian History':

> The pyramids were built during the years betwen 2686 and 2613 B.C., which is the era of the Third Dynasty, while it has been proved that Israelis appeared in and left Egypt in the period between 1279 and 1213 B.C., which is the era of the Modern Dynasty or the eighteenth and nineteenth families, during the reign of Ramses II. In other words, there is a thousand-and-four-hundred-year difference that the Israelis attempt to abolish in order to appropriate the glory of the Giza pyramids.* (p.11)

---

* All quotations from Hanafy's book are translated by the researcher.

* All quotations from El Kaisouni's article are translated by the researcher.

and Derek Walcott (1992), is another manifestation of the intriguing intricacies of neo-colonial cultural hegemony. These non-Western writers have been evaluated from the standpoint of Eurocentric canonical aesthetics. As Georg M. Gugelberger puts it in his essay "Decolonizing The Canon",

> ...the situation of the recent Nobel prize which went to Wole soyinka is most interesting : in a way this gesture is very laudable, especially because he is the first African writer to rceive it, but there is danger too because it leads to inclusion of his works into the canon for the wrong reasons. (p.519)

In his "Humanism and Minority Literature", Abd El R.Jan Mohamed underscores resistance as the political orientation of Third World literatures, and warns against such hegemonic tactics of canonizing them.

> Until recently, minority literatures were effectively excluded from adequate critical consideration; however, now that they have been admitted into the margins of the canon, minority criticism must resist the hegemonic pressures which seek to neutralize them by repressing their political nature. (p.297)

This Eurocentric homogenizing, assimilationist policy has fuelled several classicist studies about the origin of Western civilization. George G.M.James's *Stolen Legacy* emphasizes that the Greeks "stole the Legacy of the African Continent and called it their own", and that the swaggering ancient Greek civilization which gives European culture its bravado owes everything it knew about mathematics, sciences, astronomy and medicine to its Egyptian-African precursors. Another study by Martin Bernal entitled *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* Volume 1, *The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985,* ascribes the Western scholars consideration of Greece as the source of all knowledge to the 'Europocentrism' and 'racism' that prevailed for approximately two centuries. In his enlightening work *An Introduction to Occidentalism*, Hassan Hanafy elaborately enumerates, while carefully documenting, the deliberately unavouched Eastern sources of European consciousness and the overwhelming influence of Eastern and Arab Islamic culture in particular, throughout the medieval and renaissance epochs on European cultural and intellectual life. He says:

reinstate a more realistic, more informed, more rehabilitative outlook of 'otherness'.

II. The Mutilation of Osiris:

Neo-colonialism or cultural hegemony is the subtle and occult, yet perhaps more detrimental and persisting postmodern alternative to the colonialist phase of the modern era. The Western medieval/Renaissance transformation from Eurocentric ecclesiastical, political and feudal domination to secularization, nationalism and capitalism is being reversed into the contemporary modern/postmodern transformation from nationalism to a new Eurocentric economic and technological domination. The European economic conglomeration, the unified European currency, technological superiority particularly in armament and mass media represented in satellites, video film industry, computer networks, etc. are only a few instances of Euro-American-centrism. This Western ecnomic and technological superiority is the new weapon for neo-colonialist hegemony over the so-called Third World. In this part of the non-Western world, Egypt is another market for Eurocentric culture, acting its Western-designed role as a recipient and consumer of sophisticated industrial as well as cultural production. Along with the magnificent and technologically remarkable Western commodities, we also receive its alien metal Satanic music; violence in cartoons, video films and computer software; pornography; homosexual, lesbian and androgynous depravity in Western art, literature and feminist theory. To cite a few examples, the Western feminist movement and theory which boldly demand freedom of sexuality, the satanic lyrics of Western metal music and the incestuous immorality underlying T.V. serials such as "The Bold and The Beautiful" for instance, are all contrary to our tradition and culture and gravely injurious to our integrity. Furhtermore, we receive Western T.V. programmes that outspokenly denigrate our Islamic tradition. Western languages are gradually displacing our native tongue, particularly Classical Arabic. Western cultural institutions in Egypt ostensibly further cultural relations, but regrettably their strategies are politicized to propagate and instil their economically superior cultures and their dominant values in us natives, or their 'others'.

The famous Nobel prize that has been awarded to some so-called Third World prominent writers such as Gabriel Garcia Marquez (1982), Wole Soyinka (1986), Naguib Mahfouz (1988), Nadine Gordimer (1991)

to incorporate, what is a manifestly different (or alternative and novel) world. ("Orientalism" in *The Post Colonial Reader).*

One of the controversies regarding postcolonial discourse on the international arena today is the question of the appropriatory and homogenizing tactics of postmodernism, which aim at assimilating postcolonial discourse, whose very political inclinations as well as experimental formal strategies were purposefully devised to question, challenge and resist those Eurocentric dominant mainstream aesthetic codes, or what Fredric Jameson calls 'Master code' that informs postmodernism. It is actually a disconcerting fact that some postcolonial theorists, in their attempt to formulate a postcolonial theory applicable to all non-Western writing, inadvertently homogenize all 'cultural differences' and 'identities' of non-Western literatures. Thus even postcolonial theorists help perpetrating a Western hegemony of a much more profound and adverse effect: it is a cultural hegemony or a neo-colonialism. Postcolonial discourse therefore has a twofold target; the first is the 'resistance' of Western mainstream master narratives, aesthetic norms and sham ideologies. In Jean Paul Sartre's "Preface" to Fanon's *The Wretched of the Earth*, he describes the effect of the book saying:

> ...we in Europe too are being decolonized...the settler which is in every one of us is being savagely rooted out. Let us look at ourselves, if we can bear to, and see what is becoming of us. First, we must face that unexpected revelation, the strip-tease of our humanism. There you can see it quite naked, and it's not a pretty sight. It was nothing but an ideology of lies, a perfect justification for pillage; its honeyed words, its affectation of sensibility were only alibis for our aggressions. (p.21)

The second target and presumably the more positive, more subjective task for postcolonial discourse is emphasizing the 'difference' between the non-Western colonial cultures by establishing or recuperating their unique identities and cultures, which cannot be effectively accomplished except through a full-fledged subject positionality. 'Difference' is still at the heart of postcolonial discourse, despite 'our' resentment of the reprehensible and pernicious qualities the West has relegated to its 'others'. It is thus incumbent upon postcolonial discourse to universally revoke this inimical Western outlook of 'difference' and to

American, Egyptian, Indian, Irish, Palestinian, Algerian, South African, Nigerian,etc.

Almost all definitions of postcolonialism, however, underscore a binary and antithetical relationship between colonizer/colonized, Us or Self/Other, subject/object, Occident/Orient, Western/non-Western, First World/Third World and centre/margin. The derogatory nature of those binarisms is best evinced in Frantz Fanon's interpretation of the Manichaean principle in his anti-colonial classic *The Wretched of The Earth:*

> The colonial world is a Manichaean world. It is not enough for the settler to delimit physically, that is to say with the help of the army and the police force, the place of the native. As if to show the totalitarian character of colonial exploitation the settler paints the native as a sort of quintessence of evil...The customs of the colonized people, their traditions, their myths —— above all their myths ---- are the very sign of that poverty of spirit and of their constitutional depravity...At times this Manichaeism goes to its logical conclusion and dehumanizes the native, or to speak plainly it turns him into an animal. (p.32, 33).

Postcolonialism, therefore, is often inadvertently defined as exclusively operative as a response to such a Western derogatory binary framework. This sweeping generalization is not simply erroneous, but is a further Western disparaging understatement that reduces postcolonial discourse to a peripheral response to the central canonical imperial discourse, and thus indirectly appropriates and homogenizes it. Orientalism is a similar discourse that particularly suffered from the very same occidental reductive and appropriatory manoeuvre. In Edward Said's *Orientalism,* it is defined as follows:

> Orientalism...is more valuable as a sign of European-Atlantic power over the Orient than it is a veridic discourse about the Orient...[It] depends for its strategy on this flexible positional superiority, which puts the Westerner in a whole series of possible relationships with the Orient without ever losing him the relative upper hand...[It] is, rather than expresses, a certain will or intention to understand, in some cases to control, manipulate, even

Postcolonial Discourse: The Mutilation and Regeneration of Osiris

Aziza Hafez

I. The Problematic of Definition

The term 'postcolonial' has multifarious definitions and functions. According to *The Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, "post-colonial theory is a term for a collection of theoretical and critical strategies used to examine the culture (literature, politics, history and so forth) of former colonies of the European empires, and their relation to the rest of the world". (p.155) Postcolonial theorists, however, have reached diverse historical and functional definitions. Although Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin tend to restrict its meaning to literature written by peoples "formerly colonized by Britain", they still extend its use to "all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day," (Ashcroft p. 1,2) and to all literature "foregrounding the tension with the imperial power and ... emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre." (p.2) Such geographical and functional definitions are problematic, since they either geographically restrict postcolonialism to those cultures affected by British imperialism only, or they curiously apply to both colonial and colonized cultures. Tiffin also defines postcolonialism as "writing and reading practices grounded in some form of colonial experience occurring outside Europe but as a consequence of European expansion into and exploitation of 'the other' world." ("*Post-colonialism, Post-Modernism and The Rehabilitation of Post-colonial History*", p. 170). According to Stephen Slemon, postcolonial literature is necessarily anti-colonial and subversive of the colonizer's culture and tradition. In his "Postmodernism's Last Post", Slemon defines postcolonial discourse as locating a "specifically anti- or post-colonial discursive purchase in culture." (p.429) For Simon During, postcolonialism is " the need in nations or groups which have been victims of imperialism, to achieve an identity uncontaminated by universalist or Eurocentric concepts and images." ("*Postmodernism or Post-colonialism Today*"p.125) For Linda Hutcheon, postcolonial texts challenge marginalization "and affirm a denied or alienated subjectivity." ("*Circling The Downspout of Empire*", p.131) The obvious problem with these definitions is that they cannot apply to all cultures and literatures like the Canadian, Australian, native

Jauss, Hans R.: 'Literary history as a challenge to literary theory', Toward an Aesthetic of Reception, trans. Timothy Bahti. Minneapolis:

Jakobson, Roman: "Closing statement: linguistics and poetics', *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok. Boston: MIT Press, 1960. (pp.350-77).

Klein, Melanie: 'Love, Guilt and Reparation', *Love, Guilt and Reparation & Other Works*, 1921-1945. New York: Dell Publishing Co., pp.306-343.

Kofman, Sarah: *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1988.

Lacan, Jacques: 'The split between the eye and the gaze', *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans, Alan Sheridan. London: Hogarth Press and The Institute of Psycho Analysis, 1977a. (67-78).

Laplanche, J. and Pontalis, J-B.: *The Language of Psychoanalysis*; trans. Donald Nicholson-Smith. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1973.

Schafer, Roy: *Retelling a Life: narration and Dialogue in Psychoanalysis*. New York: Basic Books, 1992.

Wright, Elizabeth: *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London and New York: Routledge, 1984.

(perhaps illustrated in my effort to find sense in Edward Lear's nonsense). One could argue that a therapeutic reading of texts and patients might also be a moment of dismantling, of taking apart (analyzing) without being in a hurry to put together, to achieve what deconstruction has termed 'closure'. In the often negative transferential relations between psychoanalysis and literary theory it is a pity that neither seems to be able to renounce their fantasy of the other as inhabiting a realm from which they are by definition excluded and which therefore they must either conquer or discredit.

References

Barthes, Roland: *The Pleasure of the Text*. London, Jonathan Cape, 1976.

Derrida, Jacques: *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1987.

Ellmann, Maud, ed.: *Psychoanalytic Literary Criticism*. London and New York: Longman, 1994.

Felman, Shoshana ed.: *Literature and psychoanalysis*: The Question of Reading. Yale French Studies, 55-56 (1977).

Freud, Sigmund: 'Three Essays on Sexuality', S.E., VII (1905), (pp 123-245).

-----------------: Psychopathic characters on the stage', S.E., VII (1905-6), (pp. 303-10).

-----------------: Creative writers and day-dreaming', S.E., IX (1908), (pp.141-54).

-----------------: The uncanny', S.E., XVII, (1919), (pp. 217-56).

Andre Green: *'The double and the absent', Psychoanalysis, Creativity and Literature: A French-American Inquiry*, ed. Alan Roland. New York: Columbia University Press, 1978. (pp. 271-92).

Iser, Wolfgang: 'The reading process: a phenomenological approach', *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. (pp.50-69).

alternative readings, unlike Freud's texts with their destabilizing, self-deconstructive effects (like his Uncanny essay). Both analytic and literary language displace and condense taken-for-granted binary oppositions like female/male, passive/active, slave/master, and, going back to Edward Lear's pussycat/owl, in the owl's courtship of the pussycat, who plays for the dominant role in this binary? In the analytic/reading situation, who seduces whom? The seductive effect of the text on the reader has been classically demonstrated in the Pleasure of the Text (Barthes, op. cit.). And the seductive effect of the analysand on the analyst has been amply documented in the analytic literature on countertransference. Can psychoanalytic and literary 'free association', that psychic/poetic inspiration of the analytic process, be securely lodged on one side or the other? Can literary theory adequately account for the multiple meanings generated by the text without a theory of the unconscious? Can psycho-analysis adequately account for the uncanny shifts of meaning that occur from moment to moment in a clinical session without a modern theory of language?

The parallels abound. But, as a last-ditch objection, the usual attack when it is a question of applied versus clinical psychoanalsis, how can you put a text on the couch when it cannot answer back? There are further presuppositions at work here, one to do with the text and one with the patient. The assumption is that somehow the analysand is in a position to verify the analyst's interpretation in a straightforward way, instead of there being a dialectical interchange, where the utterance of both parties is material for further interpretation, destabilized by its reference to the other, Lacan's term for the language and Law to which both parties are subject. What is forgotten in this assumption is that the analytic text, the psychoanalytic dialogue, is an uncanny object, as hard to pin down as the analytic cure. Both literary and analytic texts (those of authors and critics, of analysts and analysands) have to prove themselves again and again in the world: all parties will continue to treat their respective texts and each other's texts with suspicion. At the same time, their ministrations keep their own texts and those of their uncanny doubles alive. While I agree with Schafer (1992, op.cit., p. 184) that one should not assume that therapy cannot be done on art and literature, in the sense that criticism can bring a work back to life, I do not see the critic's task as necessarily affirming a poem's unity, though there is always a temptation to do that

despite the revolutionary effect of his work, which did away with any simple referential theory of meaning, it took some time to account for the problem of the real that lies under all the objects referred to in the text.

This real, which psychoanalysis theorizes as that part of the subject that has escaped the signifier of language, remains as a problematic excess, and it is at these margins of language that the unconscious makes itself felt. Neither author nor reader, analysand nor analyst, will know in advance what referential effects will be brought into play in the course of a reading/session. What happens is that the unconscious does its own reading: it 'reads' by means of verbal associations and sounds that attach themselves to networks of images which come from early bodily experience. This 'text', this weave of images, brings the unconscious into the supposedly objective and rational language system. This excess of signification, which may also be experienced as a dearth of meaning because it is always out of place, is omitted from Saussure's theory of language, Jakobson's communication model and Speech Act theory.

For both psychoanalysis and literary-critical theory, wanting to bring about changes in our system of reference, the focus is on textuality: the condensations and displacements (metaphors and metonymies) of language in the production of desire. This invariably produces conflict, for the literary/analytic text is desired on the one hand as Law, the language of the Symbolic, which gives the subject its sexual identification, and on the other hand as a site of continual search for the lost object. Thus meaning is never final, and textual analysis, like life analysis, is interminable.

Considering the productiveness of current psychoanalytic criticism, it is a pity that there continue to be blocks to a fertile dialogue between psychoanalysts and literary critics. In his book, *Retelling a Life:Narration and Dialogue in Psychoanalysis*, Roy Schafer (1992) argues eloquently for placing Freud's legacy in the context of modern critical theory, shifting him from the context of the Enlightenment to the discourse of contemporary philosophy-of-science debates. He pleads for the need of a persuasive rhetoric for psychoanalytic writing as against the present neutered mode, describing it as that of a 'genderless, raceless, classless, expert delivering a monologue that gives all the appearance of having been stripped of rhetorical ploys' (pp. 150-1), as if closing itself against

in the capacity of the artist to transform his infantile material into something that by its complex figuration offers a respite from privation and gives pleasure; and it is obvious that Freud derives pleasure from the psychoanalysis of art and the artist, for all his honorific gestures to the mysteries of both. For Lacan, art has more the function of the analyst, offering itself as cause of desire and raising an ethical dimension: the semblance of the (lost) object, like the analyst's equivocal interpretation, provokes and opposes the inertness of the fantasy, producting the uncanny effect. There is suffering because of the desire of the other, which sets the limit to the subject's desire. There is an obligation to otherness, but also to not giving up one's desire. This, for Lacan, is where ethics enters the picture, both the artistic and the psychoanalytic one.

Part 3. Readers and Texts/patients and Analysts:

We have seen that with the advent of modern critical theory the author as 'subject-supposed-to-know', Lacan's term for the knowledge the patient imputes to the analyst, has had to share his authority with the reader/critic, writing from a position in desire, that is, being governed in one's desire by what the other desires. This inevitably produces failures of meaning, gaps in the text. Hence, modern reader theory and practice, from Roland Barthes(1976) to the Constance School of phenomenological reading (see Iser, 1980; Jauss, 1982) to feminist readers of all persuasions, has been preoccupied in various ways with theorizing gaps in the literary and historical text. This does not necessarily mean that she/he was any less disposed to give up a position of mastery, even if it is that of mistress/master of the gaps, but that the text as a site of transferential meanings has learnt to look after itself. It is even quite possible that the literary text runs a smaller risk in the hands of the psychoanalyst than the patient.

A key question now arises, namely, does the reader's relationship to the text have any equivalence with the relationship between analyst and anlysand? One of the standard objections is that the text does not have an unconscious, only persons do; and even if the author has, you cannot put him/her on the couch. Psychoanalysts themselves have been sceptical about the contributions of literary and critical theory to their discourse. The notion of 'the text' as a site of transferential meanings developed, as I pointed out above, in the wake of Saussure's theory of language, but

And this huge castle, standing here sublime,
I love to see the look with which it braves,
Cased in the unfeeling armour of old time,
The lightning, the fierce wind, and trampling waves.

Pace Kant, the work of art betrays its own uncanniness. It provides a fantasy object, inciting the look, and lures us to search for what we cannot see in the 'real' painting outside the poem.. It speaks of something beyond the visible, beyond pleasure, and beyond beauty.

So once it would have been, tis so no more;
I have submitted to a new control:
A power is gone, which nothing can restore;
A deep distress has humanized my Soul.

Wordsworth's Elegiac Stanzas is a self-named poem about mourning and we know that it is also a mourning for the drowing of his brother John at sea. Nevertheless with this loss the poem also commemorates a more primal loss (a very Wordsworthian gesture), one in which even the most celebratory work of art and its reception participates in, if we take a Freudo-Lacanian view of language.

The poet/critic Friedrich Schiller, confronting the idea of loss, for him the loss of an ideal past, distinguishes the poetry of the naive from that of the sentimental (in using these German terms he had in mind Goethe for the first and himself for the second). He sough thereby to make a philosophic contriubtion to genre in that he tried to separate what he saw as an unselfconscious unmediated relation to nature in which the real and the ideal are, at least momentarily, at one (the naive), from a self-conscious distanced one in which the poet is aware of his (symbolic) alienation (the sentimental). By Schiller's reckoning, Wordsworth would have been a sentimental poet (the word in German does not denote excessive indulgence in emotion, but excessive reflectiveness), since he invariably writes in the past tense, mourning what he no longer possesses. The sublime is a way of transcending this dilemma, an attempt to bridge the gap between the naive and the sentimental, which Schiller, the Kantian, also undertakes.

Putting together Freud and Lacan, the power of literature and art might be said to have a dual nature. For Freud the aesthetic factor resides

access to the unconscious fantasy. What we might call, after Nietzsche, the Apollonian function of the image can protect us from the Dionysian. But whereas Freud is concerned with the function of the image, Lacan dwells on the problem of the primordially lost object. Lacan thus introduces a dimension of (real) lack into the aesthetic. The image serves as a screen for the object which the subject desires to look at. There is a difference between (conscious) seeing and (unconscious) looking. To see concerns the image which gives us pleasure: to look has a relation to the object which is lacking. This produces anxiety instead of pleasure, because the real object is unrepresentable. It cannot be represented by an image, since it is what is lacking in the image. In his seminar 'Of the Gaze as Object, Lacan speaks of the dialectic between the eye and the gaze (the work's otherness regarding us). Art, he says, combines the lure of the gaze (the trompe l'oeil) and its power to tame. (Lacan 1977a, pp. 111-2). It tames (rather than consoles, as in Freud) because it encourages 'renunciation' (p. 111), by making the spectator/reader simultaneously aware of desire and lack. It encourages sublimation rather than idealization because the ideal object, being unrepresentable, is shown not to be hidden but absent.

The veil of beauty, the lure, conceals the lacking object, and thus protects the one who looks. In Wordsworth's poem entitled Elegiac Stanzas the poet is a ghast at the sight of George Beaumont's painting of the stormy sky over Peele Castle, which he remembers as an idyllic scene:

So pure the sky, so quiet the air!
So like, so very like, was day to day!
Whene'er I looked, the image was still there;
It trembled, but it never passed away.

'In the fond illusion of his heart', this is the vision the poet would have painted, seeing in it 'the soul of truth' and a 'steadfast peace that might not be betrayed'. But the Apollonian vision has been succeeeded by the Dionysian one of 'lightning, the fierce wind, and trampling waves'. As Kant makes the sublime serve as a shield for terror, so the poet allows the 'passionate Work' (which might be seen as the psychic work of poet/analyst and reader/analysand, as well as Peele's painting to tame his totalizing grasp, renouncing his imaginary plenitude under the poetic, not-so-tame-threat:

How, then, does Lacan conceptualize the relation between desire and language? Instead of Freud's dualistic concept of a pleasure principle, the wish for a return to a plenitude that never was, as against a reality priniple, asking for renunciation of this wish (a dilemma which, as we have seen, can be negotiated in the play of art's dual structure), Lacan proposes a dialectic of need, demand and desire. The need is for nourishment, demand is for the mother's absolute love, desire is for a fantasy, the memic traces of a lost object. Need belongs to the realm of the real, demand to that of the imaginary, and desire to that of the symbolic. It is only through language that we can articulate our desires, but there will always be a real leftover. The subject cannot be autonomous, for the figurality of language only provides provisional, ironic satisfaction. In short, signification is always partial.

Thus language cannot function as what we think of as 'normal' communication, as, for instance, in Jakobson's linguistic model (Jakobson, 1960). it is a model that has been variously adopted by schools of criticism. Each element in turn (addresser, addressee, message, and context) has been at the centre of literary theory. The Romantic critic focuses on the author as addresser, the phenomenological critic on the reader as addressee, the formalist critic on the messge as code, the Marxist critic on the context as history and society. Although with the advent of modern literary theory the emphasis has gradually moved from speech to writing as a medium which more readily reveals the interaction of all these elements, any notion of an unconscious undermining the so-called communication process is left out of this model, assuming as it does, that it deals with stable terms and stable positions.

So how does this connect with a Lacanian view of the function of literature and the arts? Freud's psychoanalytic aesthetics offers images of consolation as a compromise between a wish and its renunciation. His focus is mainly on the author as the agent provocateur of this process. Lacan shifts the emphasis firmly onto the reader/spectator: psychoanalysis cannot directly tell us about the unconscious signification of art and literature, but it might tell us why a given work produces an effect in the reader. The work of art is as much a symptom of the spectator as it is of the creator. How, then, can art create pleasure for others? We know Freud's view: the aesthetic element overcomes resistance, preparing for

(Laplanche and Pontalis, p. 433), is not unlike what Melanie Klein has called 'reparation' (Klein, 1975 [1937]). Yet for Freud sublimation is not merely a baptism of the cultural: he also presents sublimation as an operation of the partial, non-genital drives (oral, anal, and phallic (Freud, 1905), thus suggesting the 'perverse' dimension of the social field.

The upshot of this is that psychoanalysis has shown that the structure of the aesthetic object always produces more than the author or reader intends, the object's lure lying in its uncanny power to provoke the reader's unconscious fantasy. shifts of context outside the reader's control betray the fact that the comfortable reference is no longer what it appeared to be. The uncanny of literature blocks narcissistic completion. The psychoanalytic unconscious has replaced the humanist critic's notion of a rich plenitude of ambiguity with the disconcerting notion of the return of the repressed, the uncanny effect par excellence. What Freud finally leaves undeveloped is the relation between the repressed material and language, a relation which involves somethign unrepresentable (Lacan's notion of 'the real').

The Freudian view of art's function in culture is, nevertheless, ultimately a consoling one, which, as we shall see, Lacan does not share to the same degree. For Freud, literature and art gratifies an unconscious wish, even where that wish is a perverse one; for him the relation of the aesthetic to the wish is that of a hopeful projection of desire. Art is that which enables us not to have to give up our innermost fantasies and at the same time allows us to participate in the work of sublimation.

Part 2. Psychoanalysis and language: Lacan

Lacan's concept of the unconscious is a structural one ('the unconscious is structured like a language'), but he moves beyond the tenets of structuralism and poststructuralism. An acknowledgement of structure has to be balanced with a theoretical explanation of its continual adjustment, not to say its failure, its uncanniness, and this is precisely what Lacan does. language trades on an illusory literalness which is the source of its concealed figurality; the aesthetic recognizes the figural right away, shows the danger of being too literal. Hence it cannot be the case that a metaphorical language opposes an exclusively literal language, the reason being that desire can never reach its object.

In Order to argue for the measure of Freud's contribution, I would like to examine the Freudian inspiration, particularly in its impact on our understanding of the relation between desire and language, which subsequently is more fully articulated in Lacan's formulations (to be discussed in Part 2.). A good place to begin is Freud's elaboration of the cocept of 'the uncanny', a key example of the irrepressibility of the unconscious. Both psychoanalysis and literature partake of the uncanny: a theory of the uncanny is also a theory of literature and the arts. We first turn to Freud to ask about the uses of psychoanalysis in the realm of aesthetics. Freud has said a great many things about literature and the arts, some of them contradictory (see Kofman, 1988). Here I can only summarize wherein, according to Freud, lies the powerful effect of the artist/writer's work. He has made two major pronouncements, one to account for the pleasure we derive from our identification with the hero's triumph (Freud, 1908), and one for what we derive from our identification with the hero's downfall (Freud, 1905/6).

Although these two pleasures appear to be at opposite poles, what unites them is the capacity of the work of art to offer a disguise and shelter for our narcissism. But how does suffering gratify our narcissism? There is a social dimension to fantasy in that fantasy can be either shared pleasure or suffering: at an unconscious level the suffering itself is enjoyed masochistically. The pleasure of fantasy consoles for the suffering induced by the oppressive symptom, whereby the superego exacts payment. This pleasure of fantasy, for Freud, is the imaginary function of art, but he also sees it as havingt a symbolic function, in that he sees art as achieving a transformation of this narcissism of the id into the narcissism of the ego: the narcissism of the id is the illusion of omnipotence; the narcissism of the ego is the belief that one's wishes can coincide perfectly with the social. The transformation is effected when excessive libido is 'de-sexualized' by being diverted into other channels, a process Freud calls 'sublimation'. The work of art and literature has the capacity to involve both creator and spectator in this process through their mutual narcissisms meeting in what has been called by one critic/analyst a 'trans-narcissistic communication' (Green, 1978, p. 283). Through the aesthetic work both artist/writer and spectator/reader momentarily free themselves, working/playing through the repressed material in an illusion of jointly creating a whole object. This end process, as has been pointed out

basis of this brief discussion? Psychoanalytic theory rests on the assumption that sexuality is the constitutive factor in the construction of the subject. In its practice it relies on finding structural images in the mind which point to the way the present is determined by the past in terms of the subject's sexual history, the genital function being the end point, the pregenital the beginning of that history. The beginning is seen as the loss experienced by the subject upon its separation from the mother's body. A psychoanalytic reading therefore primarily involves accounting for the presence of sexuality in the text. The process of revealing and theorizing these sexual fantasies has gone through a series of by now familiar stages (see Wright, 1984). The point now is to discuss what crucially ties together psychoanalysis and literary theory: the relation of desire and language.

Part 1. Psychoanalysis and Literature: Freud

Just as with the advent of modern literary theory it was found 'that there are more things in literary texts than are dreamt of in Freudian philosophy' (Ellmann, 1994, p. 26), so there are also many things in literary texts that the critic had not been conscious of before the advent of psychoanalysis. What is more, when some of Freud's writings were themselves read literally, taken at their word, scanned for their slippages and gaps (Derrida, 1987), it became apparent that psychoanalytic texts were no more immune from a literary reading than any other text. The assumption of the authority of psychoanalysis over literature was first properly challenged in an influential volume inaugurating a dialectical exchange between psychoanalysis and literature, where psychoanalysis points to the unconscious of literature and literature to the unconscious of psychoanalysis (Felman, 1977, pp. 5-10). The discovery of the irrepressibility of the unconscious is the great contribution of psychoanalysis to critical theory in general and to literary criticism in particular. Felman's work indirectly brings out what deconstruction owes to psychoanalysis, even though deconstruction often endeavours to make itself independent of psychoanalytic theory, when without a theory of the unconscious it would hardly have got off the ground. In seeing that meaning was at one and the same time both too much and not enough, both supplementary and lacking, deconstruction battened on Freud's linguistic discoveries throughout his work, namely that desire cannot name itself except by substitution.

poem? Edward Lear's 'The Owl and the Pussycat' might also be read as a lovely transgressive fantasy about two different creatures from genera with two different reproductive systems (read also 'generations', the root of both words comes from the Indo-European root gen, meaning to beget, to generate, produce). So the two creatures take their liquids and their solids, their honey and their money, first to the libidinal pig in the wood and then to the phallic turkey on the hill, in order to have access to the Bong-tree. Then finally they couple, in that liminal space, the sea-shore. Before that, they feast, on a hitherto impossible plenitude of food (a feast of mince instead of mice), using a 'runcible spoon'. A runcible spoon is a nonsense term invented by Lear to describe a three-pronged fork hollowed out like a spoon, and which has one prong with a cutting edge: it is an object which defies categories, wanting to be fork, knife, and spoon all in one. It cannot fit into one genus, except in fantasy, like the union of the Owl and the Pussycat. It happens that Edward lear's nonsense work is particularly characterized by its confusion of categories, both in its writing and its drawing.

Non-sense poetry is a refusal to accept the boundaries of language. Psychoanalysis has a theory about such a refusal (see section 2 of this paper). A psychoanalytic reading might thus take up this confusion of boundaries and diagnose the poem as both an incestuous fantasy, a denial of castration in its wish to transgress familial boundaries, and a question about the riddles of procreation and sexual difference. But is it Edward Lear's fantasy? There is no way we can know. What the above reading testifies to is the power of the poem to arouse a fantasy in the reader. If such a reading is rhetorically convincing to others, then one could argue that the poem's popularity with readers of all ages testifies to its capacity to provoke primal fantasies, defined as 'typical phantasy structures' (see Laplanche and Pontalis, 1973, pp. 331-3); these include intra-uterine existence (the sea), primal scene (the coupling), (denial of) castration (confusion of categories), and seduction (the serenade in the boat). Furthermore, I have heard this song sung as a cabaret item, with a salacious emphasis on the refrain 'what a beautiful pussy you are', thereby emphasizing castration, in that this singles out the women, first, as metaphorically reduced to a cat, and, second, as metonymically further reduced, to being merely a part of a cat, her sexual organs the cat's fur. So what can be said about the nature of a psychoanalytic reading on the

And there in a wood a Piggy-wing stood
With a ring through the end of his nose,
His nose,
His nose,
With a ring through the end of his nose.
'Dear pig, are you willing to sell for one shilling
Your ring?' Said the Piggy, 'I will."
So they took it away, and were married next day
By the turkey who lives on the hill.
They dined on mince, and slices of quince,
Which they ate with a runcible spoon;
And hand in hand, on the edge of the sand,
They danced by the light of the moon,
The moon,
The moon,
They danced by the light of the moon.

One of Freud's abiding concerns when analyzing literature and the arts was the question of who had priority in the discovery of the unconscious, the poet or the psychoanalyst, that is, Freud himself. Thus we might say that the literary critic is not sure whether she is an analyst-owl among the analysand-pussycats of her audience, who have much to learn from her, or, vice versa, whether she is an analysand-pussycat, who has much to learn from the analyst-owls, the clinicians. For this is to touch on a longstanding controversy between literature and psychoanalysis: who understands the unconscious best, the poet or the clinician? or, to put it another way, do the aesthetic and the clinical have to speak in entirely different languages or does the poetic enter both?

Of course, Edward Lear's poem can be enjoyably read as a nonsense poem. It has been set to music for its strong rhythmic qualities, including its repetitions, internal rhymes and refrain. It is also a narrative because it poses and resolves a problem through a transformation; and its setting is a romantic scene, with a courtship, a sea journey, a far-away hill, a song to a guitar, the stars, the moon, marriage and celebratory feast. In addition it follows the topos of a fairy tale in having animal characters, one of whom is a helping figure. What could psychoanalysis possibly add to this account which might explain the lasting popularity of this apparently naive

A passionate Work:
Psychoanalysis and Literary Theory

Elizabeth Wright

What might be the connections between psychoanalysis and literary theory? Literary theory belies its name in that it can be said to be a theory about how language works. To investigate literature is always in one way or another to investigate language. What is at stake is a work of interpretation but there is no agreement among critics as to how this work might be done. The fact that language is inescapably figural makes for both the stuff of literature and of criticism. Psychoanalytic literary theory has a distinctive contribution to make in this area. Criticism likes to parade itself as a species of metalanguage, more knowing than, if poetically inferior to, the language of the writer. What, then, is there to be gained from a critical interpretation of a text, and in particular a psychoanalytic reading? Furthermore, a much debated question, what is a psychoanalytic reading. Here is a practical example, an Edward Lear nonsense poem.

The Owl and the Pussy-Cat. Edward Lear:

The Owl and the Pussy-cat went to sea
    In a beatiful pea-green boat;
They took some honey and plenty of money
    Wrapped up in a five-pound note.
The Owl looked up to the stars above
    And sang to a small quitar:
'O lovedly pussy! O pussy, my love,
What a beautiful pussy you are,
You are,
You are!
    What a beautiful pussy you are!'
Pussy said to the Owl: 'You elegant fowl!
    How charmingly sweet you sing!
O let us be married! Too long we have tarried:
    But what shall we do for a ring?'
They sailed away, for a year and a day,
    To the land where the Bong-tree grows,

letter boldly in his own letter-rack. Dupin the detective, however, acting for the Queen, observes the ambiguity, takes the letter, leaving one of his own containing a note that cocks a snook at the Minister.

At each stage, the joker is able to place a different context-indicator around the central element, in the case a letter, and render its interpretation different from what the holder of authority imagines it to be. Here one can see the ambiguity of an apparently single act of communication. And here, though I have not time to expand it now, the Story pattern can be shown to extend to the act of communication itself, the informative Statement. Further, since the subject finds its own definitions in language, there is always the possibility of misperception, misrecognition, what Lacan calls méconnaissance. What we tell of and read are the stories of our own misrecognitions.

metaphorical reading of the line, End her life. Unlike the joke, the epistemological pattern of which it shares, the interpreter here moves from the harmless meaning to the dreadful one.

However, the Fool as a figure down the ages is not merely a safety-valve, a convenient mini-Saturnalia that cathartically siphons off resentments. Fools and tricksters often point ironically to a better interpretation than that of the received opinion. Freud uses as one of his joke-examples, the Italian epigram 'Traduttore, traditore!', Translator, traitor! In this context it could be taken to mean that the joker who equivocates with a meaning is disobeying the law. To put another witticism against it (one of Sir John Harington's):

> Treason doth never prosper: what's the reason?
> For if it prosper, none dare call it treason.

In which case the erstwhile traitor becomes legislator. The last phrase can be read now as none would even think of calling it treason. Thus, a correction can go through that benefits the community, that the authorities had no conception of because of their misperception. The same can be said of all tropes, for they are changes in the law of language, in the rules that govern word-meaning. By means of a new context-indicator, a speaker signals, consciously or unconsciously, a shift of gestalt upon the natural sign, and, if the new word proves its worth, it will take its place in the rules of the lexicon.

In Jacques Lacan's 'Seminar on The Purloined Letter' we find the recognition that the existing possessor of the mantle of authority, the imputed possessor of the phallus, is ironically divested of power, for he or she is open to an equivocating attack that steals that authority away. The successful thief plays upon a misperception. In the first case, the Minister is able to make off with the Queen's fateful letter, the one that betrays her secret amour, in the following way: he places another letter of his own on the table beside hers, and later deliberately picks up hers instead. She is helpless since to protest would be to reveal her guilt. Similarly, the Minister is placed in a passive position by his own ingenuity in placing the

rival meanings: one concerning taboo subjects, the other apparently unthreatening. Guilt is temporarily assuaged as joker and hearer share a momentary relief from the strain of repression.

Freud spoke of the joke taking us from bewilderment to illumination (p. 43); so too the Story. There is a change of gestalt that marks a motivational shift on the sensory evidence, a shift that signals a new interpretation and a new plan of action that will ostensibly bring about adaptive improvement, ensuring our survival in the world. It is no wonder that we incessantly play out such gestalt corrections, for that is how our minds move, abandoning the old for the new. One great pleasure of reading a story, or watching a play or film, is the knowledge that we have not been trapped in the misperception.

In a comedy, we see a character locked into an interpretation that seems to promise a fall. Sooner or later in the text, by dint of the rival clues that the author has sown in his or her lines, we discover that the threat is entirely illusory. Watching Shakespeare's Twelfth Night, we are glad not to be in Viola's place. compelled to fight an unequal duel.

In a tragedy, the protagonist believes that the course he or she pursues is the satisfactory one, whereas we are apprised of clues which point to the grievous outcome. The more subtle the tragedy, the more we see the central figure endeavouring to resist the impress of clues that point to a change of gestalt. Othello's narcissistic commitment to his assumed aristocratic Venetian identity prevents him questioning Iago's lies, or trusting in Emilia's testimony.

Yet Othello himself is not without awareness of the subtlety of a change of interpretation. Take his remark on entering the bedroom as he intends to kill his wife:

Put out the light, and then out out the light.

The ambiguous element is the phrase 'Put out the light'; the taper in his hand is the clue to the interpretation Quench the flame of the taper. The sight of his living wife, about to be killed, is the clue to the

these two meanings below. Now we put in what has triggered the memory of those particular motivational perspectives. As we have learned from Freud, one of those perspectives will be fraught with unpleasant associations. At the very simplest level the joke is triggered by the clues, so what are they in this case?, for the feel fond of meaning, the clue is the very words surrounding the word 'like' itself, namely, 'Mummy, Mummy, I don't .... Daddy.' The vocative address, 'Mummy, Mummy', also adds the clue that these words are said by a child. The unpleasant meaning is hinted at by the mother's reply, for it provides a scenario in which the father is being cannibalistically devoured.

[Diagram 1]

There are other subtleties that could be gleaned from these two lines, and for each a further diagram could be drawn. For example, the ironic implication of the mother's reply, being couched in the idiom of parental authority over table manners, plus the rivalry there is in the incongruity of such mild reproof being uttered in the context of father/husband cannibalism. A deeper, oedipal level still will not have been missed by the psychoanalytically-minded.

Here is exactly the same pattern as our exemplary story at the beginning, for the ambiguous region of evidence centres on the picture. The two meanings are a real jug of water (with the clue of the dove flying eagerly towards it) and a picture of a jug of water (with the clue of the dove falling injured).

Both the story and the joke thus appear to bear out a number of Freud's contentions, one being that there is always a contrast of meanings (Freud, 1976 [1905], p. 40-42). Here he is echoing Kant (1957 [1790], p. 199) and Schopenhauer (1957 [1819], Vol. 2, ch. 8 para. 99): Kant saw humour as arising from a challenged expectation and Schopenhauer considered incongruity essential to humour. The contrast of meanings, from Freud's point of view, is essentially a motivational one. Jokes gain their power from the primary process, allowing a temporary release of repression, since the censor is cheated by the ambiguity that binds the two

Clearly it is an evolutionary advantage to be able to make these shifts of gestalt on the sensory fields, which is another reason for the fields not being bound to any given interpretation in the first place. While higher animals (including human beings) can learn, lower down the evolutionary ladder simpler organisms are bound to fixed perspectives and are unable to learn. Otherwise they are condemned to repeat a maladaptive act until they die, as if the dove would go on and on flying into the picture, as it certainly would had it no pain to place a warning in memory or no pleasure to place enticement elsewhere. In the human case, there is the evolutionary advantage of being able to change the interpretation of the sensory natural sign by means of language. This is where the Story comes in.

The sensory natural sign is at the centre of every story. The simplest of stories is that of the Joke where the interpretation of the natural sign can be seen most readily. Here is a joke of the black-humour type very popular with English schoolchildren at present. They always begin with 'Mummy, Mummy!', such as:

Mummy, Mummy, can I play with Grandma?'
No, dear, you've dug her up twice this week already.'
The one I have chosen goes like this:
'Mummy, Mummy, I don't like Daddy.'
Then leave him at the side of your plate and eat your vegetables.'

Every joke, if it has the same pattern as the fable, will have a central misperception, as in the case of the jug of water. What needs doing first is to search for such an ambiguity, a portion of our sensory field that can be re-ordered according to two, or more, motivational perspectives. I say 'or more', because, if it is true by the theory that interpretations are unlimited, it may be possible to find more than two such meanings. In this joke, the ambiguity centres on the word 'like'. To make the analysis clearer I shall use a simple diagram, with the disputed sensory region, the word 'like' placed in the centre of it. So what two meanings are indicated in the joke? In this case, 'like' with the sense of feel fond of, as of persons, and 'like' with the sense of find agreeable, as of something to eat. We shall place

certainly, but one blank of knowledge. It is therefore not representational of itself. The sensory fields are not representations.

Our brain must possess a system for putting into memory states of the field that are of significance for our bodily existence, and the method is not hard to seek. A child who puts his hand on a hot kettle feels pain, but that pain has a special memory-function: in alerting the attention to features of current experience it embeds them in memory. Further similar occurrences will develop the memory so that it moves nearer to a viable recognition, and that memory will be marked with fear. It is the motivation of, initially, pain and pleasure, and subsequently, fear and desire, that produce what we call knowledge. No doubt the dove, had it not been injured so much, would have recalled some unusual visual evidence that marked the picture, perhaps the rectangular frame, which in future would arouse fear and lead the dove to resist the enticement of the supposed 'jug of water'. These gradual adjustments of learning are what Piaget calls 'accommodation'. It is only when this motivated memory system is working that the fields take on something of a representational quality, but there is nothing certain or given about those supposed 'representations'. They can be banished at the very next life-experience as a new interpretation of the natural sign is put in place.

What are the initial conclusions that we have reached from the story of the dove? There are three. First, hat it is one's motivational perspective that leads one to pick out of the blank natural sign of the sensory evidence what is of significance for one's continuing life. Second, that this perspective can be shifted about as a result of an unexpected pleasant or unpleasant outcome of action This is expressed indirectly in the moral that Aesop himself draws from the story, namely, that one 'should not go for things bald-headed', which is as much as to say, 'Do not be obstinately fixed in one's judgements, but, on the contrary, be alert for misperceptions', a dictum about which his second sentence, 'Men's passions sometimes tempt them to rush blindly into destruction', is a warning. Third, that the sensory fields are not representational, for the selections we make are only provisional ones that can be revised at any time.

moths standing beside one of his students looking at the bark of a tree. He can see a camouflaged moth; the student, however, whose eyesight is better than that of his teacher, cannot.

Here we meet a key assertion of the philosophy of perception that underlies this paper: what we are faced with in our sensory fields does not of itself contain knowledge. As the philosopher Geoffrey Warnock has pointed out, there have been well-attested cases of blind men who, on being given sight for the first time after an operation, were quite unable to make any sense of what they saw (Warnock, 1965.p. 66). Similarly, there are cases of persons with brain damage, called 'agnosics'; they 'know not', who lose the ability to recognise things although they can see quite clearly.

The upshot is that the sensory fields are no more than evidence which may or may not be interpreted. The visual field is no more than what H. P. Grice has called a 'natural sign' (Grice, 1967). Just as we can take the character of tree-rings to indicate the passage of years, so we can read interpretations about how the external world flows with respect to our needs into the colours and shapes we sense. There is, then, no strict limit to the number of interpretations we may derive from a natural sign: those tree-rings may also be able to yield other knowledge, such as that of climatic changes or the occurrence of a volcanic eruption.

Since the sensory field as natural sign is such a central feature, let me explain it another way. As you are looking at me now, without turning your eyes, try to recognise things to the left of your point of vision. You will have to resist the automatic temptation to turn your eyes to the left. You will discover that, although you are sensing something in that area of your field, you cannot securely identify it. Sensing is going on without perceiving. A further example: you are on a visit to an unfamiliar place. You waken in the morning with your head sideways on the pillow with a sheet partially over one eye: for several seconds you can make nothing of what you see. You are like the blind man restored to sight: the evidence cannot be interpreted. There is nothing to recognise that you could either fear or desire, nothing either pleasant or unpleasant, an experience,

Knowing the Joke of the Story
(Literary Theory and Epistemology)

Edmond Wright

A fable of Aesop's goes as follows:A thirsty dove saw a jug of water in a picture. Mistaking it for a real one, it flew at it with a loud whir of its wings. The result was that it dashed itself against the picture, and falling on the ground with its wings injured was caught by a passer-by.

This is the moral that Aesop attaches to it:

Do not go for things bald-headed. Men's passions sometimes tempt them to rush blindly into destruction. (Handford, 1971, p. 90)

Let us do an epistemological analysis of this story. First you will notice that it concerns a misperception. Like the birds who mistook the grapes painted by the classical Greek painter Zeuxis for real grapes, the dove takes a representation of a jug of water for a real jug of water. This misperception leads to a frustration of desire: not only is the dove denied water, but it ends up with the cancellation of all its desires in death. There is an immediate obvious implication: on the one hand, cognition is intimately bound up with the satisfaction of desire, with motivation and ultimately with the survival of the organism and its species; on the other hand, cognition can fall prey to what we familiarly call 'illusions'. In fact. the word 'illusion' has as an essential criterion of use that perception is an illusion when something undesirable is mistaken for something desirable. or, vice versa, for one can take something perfectly harmless, indeed desirable, for something terrifying, in which case laughter is likely to ensue, a point to which we shall return.

To take up another epistemological aspect of the story: the dove could see perfectly well. There was nothing wrong with its eyes, nor, presumably, with its internal sensory mechanism. So the mistake it made was not one to do with its actual sensing, but to do with the interpretation of that sensing. It would not have been saved from its mistake had its sharpness of vision been any better. Compare the case of an expert in

CONTENTS

◆ **Wright, Edmond**
Knowing the Joke of the Story. 1-8

◆ **Wright, Elizabeth**
A Passionate Work: Psychoanalysis and Literary Theory. 9-22

◆ **Hafiz, A.**
Postcolonial Discourse: The Mutilation and Regeneration
of Osiris. 23-43

◆ **Aschcroft, B.**
Global Culture, Local Identity and Post-Colonial
Transformation.. 45-61

◆ **Al-Nuayimi, M.**
Catullus and Feminist Criticism. 63-93

◆ **Solbrig, I.**
Multiculturalism in Literary Criticism. 95-105

◆ **Schmidt, S.**
Literary Ideas at the Border of Times and Nations. 107-119

◆ **Resumés and English Translation**
by: M. Sh. Farid.. 121-125

Of this harvest only fourteen papers are written and published in English, French or German: a small quantity in proportion to the rest of the papers written in Arabic. Nevertheless, an English abstract of such papers is included in each volume.

Two important papers are missing in this collection, of which one belongs to Ch. Norris, dealing with "Deconstruction" and the other is Abu-Deeb's "The Boundaries of the Text and Interpretation Strategies". I feel awfully sorry for both of them, not being able to deliver except and abstract of their papers.

However, I can not really express my deepest sorrow for losing two prominent scholars in the field of literary theory and criticism, namely H.R. Jauss from the Federal German Republic" and L. Abdul-Badü from Egypt. Both presented a paper to the conference, and it has been the last word each of them ever had written.

E.E. Ismail

Preface

Under the general title : "Literary Criticism at the Turn of the Century", an international conference has been held in Cairo (October 1997) by the *Egyptian Society for Literary Criticism* in collaboraion with *Ain-Shams University*. A host of about 60 papers written in different languages have been presented by participants from all the world over. Having them classified according to homogeneous topics, the editorial board divided them into three volumes, of which this volume is the first.

Under the title of "Literary Theory and Transformation", this volume deals successively with the following topics: "Literary Theory and Epistemology", "Transformaitons of the Literary Theory", "Deconstruction", "Post-colonial Theory", Feminism", "Multi-cultural and Critical thinking" and "The Situation of Literary Criticism in the Arab World: Some Problems".

The second volume reads under the title "The Aesthetics of Reception and Interpretation", under which the following three main subtitles come: "Rhetorics and Communicaiton", "Semantics" (Linguistic and non-linguistic symbols) and "Reception and Hermeneutics".

"Approaches to text Analysis" is the main title of the third and last volume, which is divided into three parts under the following subtitles: "Approaches to the theory of Criticism", "The Analysis of the Poetic Text": and "Narration and Narratology".

Made and Printed by:
Al-Manar Al-Árabi Printing House
Giza-Cairo

Preparation by:
Computer Center
14 Ghamrawi Str.
Cairo

Literary Criticism at the Turn of the Century (1)

Literary Theory and Transformations

Editor: Ezz Eldin Ismail

Papers presented to the First International Conference on Literary Criticism (Cairo 1997)

Literary Criticism at the Turn of the Century (1)

Literary Theory and Transformations

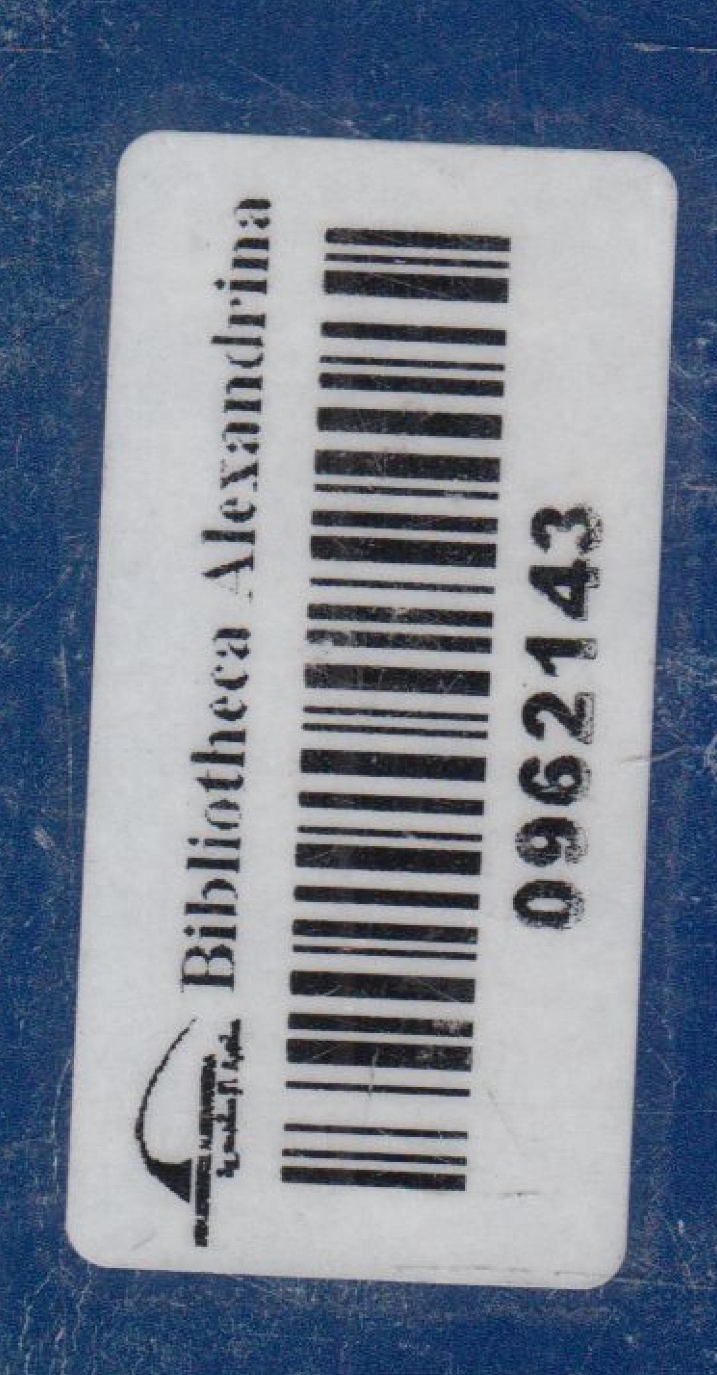
Editor: Ezz Eldin Ismail

Papers presented to the First International Conference on Literary Criticism (Cairo 1997)

Literary Criticism at the Turn of the Century (1)

Literary Theory and Transformations

Editor: Ezz Eldin Ismail



Papers presented to the First International Conference on Literary Criticism (Cairo 1997)